UNIV. OF
TORONTO
LIBRARY

Geschichte
der
italienischen Poesie.

Erster Theil.

LI.H R5748

508

Geschichte

der

italienischen Poesie.

---

von

Dr. E. Ruth.

Erster Theil.

Leipzig:
F. A. Brockhaus.

1844.

9563
28/11/90
1-2 vols.
9

Vorrede.

Ich übergebe hier den Freunden italienischer Poesie mein Werk als die Frucht vierjähriger Studien, die ich in dem schönen Lande des Apennin selbst gemacht habe. Ich wünsche um so mehr einsichtsvolle und vorurtheilsfreie Beurtheiler, je schwieriger die Aufgabe war, die ich mir gesetzt hatte. Diese Schwierigkeit bestand besonders darin, daß den Italienern eine einseitige Geisteskultur zu Theil wurde, daß sie große Fortschritte der Entwicklung, aber in einem engen Kreise, machten, und daß doch die äußern historischen Einflüsse auf diese Kultur in so reichem Maße und so großer Mannigfaltigkeit wirkten, daß nur ein innerer, tief in dem Charakter des Volkes liegender Grund, der eben auch durch die Geschichte seine Befestigung erhielt, diese auffallende Erscheinung der Einseitigkeit erklären kann. Den Charakter des italienischen Volkes also zu erforschen, die verschiedenen Stufen seiner Bildung zu verfolgen, und daraus die italienische Poesie gleichsam als die Blüthe desselben herauszuheben und zu erklären, war die Aufgabe, die ich mir gesetzt hatte, und mein Werk sollte nicht bloß eine historische, sondern auch eine psychologische Darstellung der italienischen Poesie sein. Daher mußten die verschiedenen Zustände, welche jenes Volk bis zur eigentlichen Bestimmtheit seines Charakters durchzugehen hatte, die

verschiedenen äußern Einflüsse auf denselben, besonders die Vermischung des altheidnischen und christlichen Elements aufgezeichnet, aus ihnen die Zusammensetzung des italienischen Charakters, und aus diesem wieder die nothwendig bestimmte Richtung der Poesie nachgewiesen werden. Auf diese Art wird die Poesie eines Volks erst recht verstanden, indem wir den Ausdruck der Gesammtseele eines Volks in Zusammenhang mit dem erblicken, wovon sie bewegt wird, und was sie herangebildet und erhoben hat. Diese Art der Auffassung scheint mir die beste bei einer Geschichte der Poesie, während sie natürlich bei einer Geschichte der Wissenschaft unmöglich ist, und es sollte mich freuen, wenn es mir gelungen ist, für die Idee, die mich erfüllte, wenigstens bessere Kräfte angeregt zu haben.

Das ganze Werk war ursprünglich auf vier Bände berechnet, allein dringende Gründe meines Herrn Verlegers mußten mich bestimmen, nachdem ich schon bis zu Dante vorgeschritten war, dasselbe auf zwei zu beschränken. Dies mag die vielleicht Manchem anstößig scheinende Länge der Einleitung erklären, die ich übrigens gerne, besonders was die Kunstrichtung und den Charakter der Italiener betrifft, aus Interesse und zu tieferem Eindringen in ihre Poesie noch ausführlicher behandelt hätte.

Schließlich bitte ich, auf der 98. Seite die 14. Zeile der Anmerkung zu streichen, weil ich bei wiederholter und genauerer Prüfung der Div. Commedia von der in der Zeile ausgesprochenen Idee abgekommen bin, wie man aus dem Leben des Dante ersehen wird.

Heidelberg, im November 1843.

E. Ruth.

Erster Abschnitt.

Grundlage der italienischen Poesie.

Eine Geschichte der Dichtkunst eines Volkes ist ein Abriß der Seelenlehre desselben, denn die Dichtkunst quillt als eine nothwendige Thätigkeit aus dem innersten Seelenleben des Menschen hervor. Sowie das Gefühl jedes Einzelnen ausschließliches Eigenthum ist, das er, obgleich er es auch bei Andern anregen kann, doch nur selbst in seiner ganzen intensiven Kraft und Lebendigkeit besitzt, und das mit seinem Tod untergeht, während der Gedanke, keiner individuellen Verstärkung fähig, mehr allgemeines Eigenthum wird, und unbekümmert um den Geist, der ihm das Leben gab, sowie um den, der ihn weiter trägt, immer fort über den Generationen der Menschen schwebt, zu der Lebendigwerdung der Wahrheit zu wirken: ebenso ist die Poesie eines Volkes wahres Eigenthum, ein Theil seiner Seele, gleichsam das Auge seines Antlitzes, der Spiegel seines Lebens. Sie schwebt nicht über dem Volk, sondern wurzelt tief in dessen fruchtbarstem Boden, und ihr Lebensfaden zerreißt, sobald das Volk untergeht, das durch dieses Organ die Geheimnisse seiner Seele aushauchte. Sowie daher auch die Gefühle bei dem Jüngling lebhafter, drängender, überwiegender sind, und die Seele des Menschen subjectiver machen, so braust auch die Poesie in dem jugendlichen Alter der Völker mehr in dem nationalen Epos, dem subjectiven Gedicht des Volks, und dem Lied, dem subjectiven Gedicht des Individuums, und ihr Kreis erweitert sich erst in dem reifern Alter des Volkes zum

objectivern Drama. Immer aber erkennen wir aus ihr, wie aus dem Auge des Menschen, ob der Puls des Herzens freudig eilt, oder in Bangigkeit und Betrübniß gefesselt ist, wir erkennen aus ihrer Geschichte die ganze Richtung des Volkes, und mögen fast aus der Abnahme der poetischen Kraft eine Abnahme der Lebenskraft desselben ahnen.

Die italienische Poesie ist, wie wir im Laufe dieser Blätter sehen werden, in Hinsicht auf diese Volksseelenlehre besonders wichtig, weil sich in ihr die ganze Grundlage und Tendenz des Volks, der Charakter und die geschichtliche Entwicklung desselben ungemein deutlich abspiegelt; ja es läßt sich, da sie ihr Wesen großentheils in den Formen trägt, durch viele der letztern nachweisen, welchen hebenden oder niederdrückenden Einfluß andere Völker und überhaupt äußere Umstände auf die Bildung der Italiener ausübten. Sowie daher die Lehre von der Seele und von dem Leibe sich gegenseitig ergänzen und erklären, so kann der Historiker uns kein lebendiges Bild von den Völkern geben, ohne von den äußern Formen der Entwicklung aus ins Innere der Volksseele zu dringen, und uns ihre Richtung in ihrer Poesie nachzuweisen; so wird auch der Literat sich vergeblich bemühen, uns die Poesie eines Volks zu offenbaren, wenn er nicht nachweist, wie sich die Seele desselben an den äußern Erscheinungen herangebildet hat, wie sein Charakter und daher seine Ausdrucksweise und selbst die Form derselben zum Theil nothwendig in seiner Geschichte bedingt ist.

§. 1.

Untergang des römischen Reichs.

Die italienische Poesie blühte auf dem Grabe der römischen auf. Es war den altitalischen Völkern nicht vergönnt, sich einer nationalen Entwicklung und folglich einer nationalen Poesie zu erfreuen. Ein ehernes Volk, dessen Väter ein unglücklicher Krieg an das Ufer der Tieber geworfen, schnitt den Faden der etruscischen Kultur ab, welche schon mit der griechischen wetteiferte, und Krieg ward die Losung mehre Jahrhunderte lang, Krieg, dessen Zweck Habsucht und Herrschsucht war. So senkte sich eine finstere Zeit über Italien, bis ein glückliches Gegengewicht den römischen tödtenden Druck aufhob, und der volksthümlichen Ent-

wicklung toskanischer und somit auch italienischer Kultur und Kunst eine neue Bahn eröffnete. Aber welche Stürme hatten unterdessen über dem Felde ihrer verwelkten Blüthen gebraust, wie viele Jahrhunderte sendeten ihre Strahlen, wie viele Geschlechter der Menschen durchkreuzten sich und tränkten den Boden mit ihrem Blute, bis er die neuen Keime zu ernähren vermochte. Die etruscische Kunst war an einem schwülen Heidenabend untergegangen, um an einem christlichen Morgen aufzuerstehen. Wir bezeichnen hiermit eine Hauptveränderung, die in dem Lauf so vieler Jahrhunderte in der poetischen Richtung der italienischen Bevölkerung vorgehen mußte, und es ist in der Folge darzustellen, inwieweit und auf welche Art diese von dem Christenthum, der wesentlichen Grundlage und dem Mark des neuern Volkslebens, durchdrungen und beseelt ward. Aber auch von Außen war eine lange Hülfe nothwendig. Wir begegnen hierbei der irrigen Ansicht, daß die fremden Eindringlinge im Anfang des Mittelalters das Aufkeimen der neuen Kultur und Literatur gehindert und mehre Jahrhunderte aufgehalten hätten. Sie haben dieselbe im Gegentheil befördert, ja ohne sie wäre eine neue Kultur nie möglich gewesen. Sie sind, wie heftige Stürme, die eigentlichen Wohlthäter, welche den ganzen von den Römern unterworfenen Erdkreis von dem Pestdunst einer absterbenden Generation gereinigt haben. Man hat das Jahr 476 festgesetzt als die Zeit des Untergangs des weströmischen Reichs, und als das Losungsjahr zur Finsterniß nud Barbarei. Die Geschichte braucht ihre Zahlen, als Uebersichts- und Ruhepunkte für die äußern Formen der Entwicklung der Völker. Zahlen und oft auch Fürstennamen sind die todten Meilenzeiger, woran der Wanderer im Gebiet der Geschichte abmißt, wie weit er von dem Anfang oder Ende seiner Bahn entfernt ist. Für die Geschichte der innern Entwicklung ist jene Zahl sehr unbedeutend; denn sie bezeichnet nur die Zeit, wann das alte Gefäß auseinanderfiel, das längst schon inhaltsleer und für den Gang der Menschheit völlig unbrauchbar geworden war.

Die altrömische Sitte und Bürgertugend ging nicht erst mit dem römischen Reich unter, sondern im Gegentheil die längst vorher herrschende Sittenlosigkeit brachte endlich, viel zu spät, möchte man fast sagen, den Verfall der Formen des Reichs herbei. Stolz auf seine Geschichte, stolz auf seine Forum und sein Capitol reifte

der junge Republikaner unter den Augen von Siegern und Staatsmännern heran, die alle Könige zittern machten. Glühende Vaterlandsliebe, Enthusiasmus für seine Kraft und Größe, Ruhmbegierde und Nacheiferung waren der Inhalt seiner Gedanken und die mächtigen Triebfedern seiner Handlungen. Nicht die beschauliche Ruhe war einer solchen übersprudelnden Kraft angemessen, nicht die Wissenschaft, die Frucht der Einkehr in das Innere, konnte bei dem rastlosen Drängen nach Außen kaum gewinnen; der römische Geist verlangte die That, und er häufte Thaten auf Thaten, ohne sie nachzuzählen, oder zu ordnen und aufzuzeichnen, wie Sallust in einer sehr schönen Vergleichung zwischen Athen und Rom sagt: „Je besser Einer war, desto mehr zog er die That der Rede vor, desto lieber wollte er seine Thaten von Andern gelobt sehen, als Anderer Thaten loben.“ [1]) Und mit tiefem richtigem Blick in die Seele seines Volks hat der römische Geschichtschreiber diese Worte geschrieben; denn als die historische Kunst in Rom anfing zu blühen, war der alte republikanische Geist für immer gewichen.

Wissenschaft und Kunst vertrug sich wenig mit dem römischen Charakter. Dies hatte der alte Cato wohl geahnet, als er die atheniſchen Redner und Philosophen so schnell aus Rom hinausbefördern half. Da der Römer kein schöpferisches Kunstgenie besaß, das bildend, ordnend und veredelnd über dem Gemeinen schwebte, sondern sich hierin ganz den Eindrücken von Fremdem, Aeußerm überlassen mußte, so war allerdings zu befürchten, daß die Schattenseite der Verfeinerung sich der sinnlichen Thätigkeit um so überwiegender bemächtigen mußte, als der Geist von der höhern Weihe ausgeschlossen blieb. Die griechische Kunst siedelte sich nach Rom hinüber, und zeigte sich in den mannigfaltigsten

---

[1]) Bell. Catil. cap. 8. Atheniensium res gestae satis amplae magnificaeque fuere; verum aliquanto minores tamen, quam fama feruntur. Sed quia provenere ibi scriptorum magna ingenia, per terrarum orbem Atheniensium facta pro maximis celebrantur. Jta eorum qui ea fecere virtus tanta habetur, quantum verbis eam potuere extollere praeclara ingenia. At populo romano nunquam ea copia fuit: quia prudentissimus quisque negotiosus maxime erat: ingenium nemo sine corpore exercebat: optimus quisque facere quam dicere, sua ab aliis benefacta laudari, quam ipse aliorum narrare malebat.

Formen ihrer Schöpferkraft. Aber ach! der römische Sinn hatte eine ganz andere Richtung seiner Thätigkeit, nur die Form wurde gefaßt und festgehalten. Der Geist, statt sich von Innen her, von dem göttlichen Funken entflammt, seine eigene originale Ausdrucksweise zu schaffen, lernte sich in die aufgedrungene Form schmiegen, und die Form überhaupt behielt seitdem in Allem die Oberhand[1]). Cäsar rüttelte an der republikanischen Form, und mußte untergehen; Oktavius stürzte die ganze Republik um, ließ aber vorsichtig die Form stehen, und wurde als Augustus begrüßt. Nichts war in der That geeigneter, den alten Charakter der Römer zu zerstören, als das Hervorheben der Form, und erstaunlich schnell ging die Veränderung von Statten. Die Kraft war plötzlich gebrochen, und das Volk hatte sich von der höchsten Thatkraft in einen passiven Zustand versetzt. So konnte es nicht fehlen, daß die geist- und willenlose Masse durch alle Phasen der menschlichen und politischen Erniedrigung bis zum tiefsten Grad des Elends sank. Die Kaiser bemächtigten sich bald auch der Form, so daß Alles von ihrer Persönlichkeit abhing.

Es ist nun die Frage: Wer trägt die eigentliche Schuld dieser Erniedrigung? Nicht den Kaisern allein läßt sie sich beimessen; denn sie fanden schon einen Boden und auch Werkzeuge für ihre Grausamkeit vor. Der Senat, welcher den Bildsäulen des Sejanus, jenes verworfenen Günstlings des Tiber, eine göttliche Verehrung anordnete, fand schon seinen Vorgänger in dem Senat, welchen selbst ein Jugurtha seiner tiefsten Verachtung werth fand. Seitdem war der römische Staat unrettbar verloren, nicht weil er von Barbaren angegriffen und umgestürzt wurde, sondern weil seine Grundfesten wankten, und im Innern kein sicheres Band mehr bestand. Die Eroberung des Orients hatte eine nicht mehr zu heilende Pest nach Italien gebracht, die sogar bis in die neuesten Zeiten noch fortwühlt. Die alten Babylone mußten ihre Schätze öffnen, um Rom zu verherrlichen, und siehe, unter dem goldnen Schein wanderte auch das Gift mit herüber. Unermeßliche Reichthümer häufen sich mit verderblicher Wucht auf die

---

[1]) Es ist merkwürdig, wie überhaupt die Völker der romanischen Sprachen sich vergebens bemühen, wenigstens in der Dichtkunst sich von dem überwiegenden Einfluß der Form zu befreien.

Römer, und ihr guter Genius entflieht. Prachtliebe, Ueppigkeit, Müßiggang führen zur roheſten Sinnlichkeit herab, die zuletzt ſo herrſchend wird, und in alle Klaſſen ſo allgemein ſich verbreitet, daß es ſich nur dadurch allein erklären läßt, wie die Römer die meiſten ihrer Kaiſer erträglich finden konnten. Die einzigen aufſtachelnden Leidenſchaften, die noch den abgeſtumpften Haufen in einige Zuckungen des Lebens verſetzten, waren unbegränzte Habſucht und Herrſchſucht, deren Befriedigung ſich in empörendem Uebermuth und ſchändlicher Grauſamkeit zeigte, und deren verheerende Wirkungen nur die knechtiſche Furcht vor den Obern etwas dämpfte. Beſſere Kaiſer wollten durch Geſetze einen Damm gegen dieſen ſchwellenden Strom bauen; allein was helfen Geſetze, wenn nicht der Nationalcharakter durch die Volkserziehung veredelt wird? So wenig als einem abſterbenden Baume das Beſchneiden neue Kräfte gibt; ſie dienen nur dazu, der Nachwelt zu verkünden, daß die Laſter, gegen welche ſie gerichtet waren, exiſtirten. Das gemeine Volk, das in der niedrigſten Armuth ſich nicht von dem alten Müßiggang losſagte, erhielt fortwährend ſeine Atzung von dem Abfall der Reichen, und blieb unter dieſer Bedingung in ſeinem nichtsbedeutenden Zuſtand ein gedankenloſer Zuſchauer des allmäligen Verfalls. Ackerbau und Induſtrie waren den Sclaven überlaſſen, welche die grauſame Behandlung zu einer oft zu fürchtenden Rache anreizte; und wehe, wenn ihre Verſchmitztheit oder gewiſſe Auszeichnungen in Laſtern ſie zu Lieblingen und Führern der Kaiſer erhob; ſie brachten dann oft mit einem Mal Jahrhunderte der unterdrückten Menſchheit in Abrechnung. Wie ein Wunder begrüßt man in einer ſo verworfenen Zeit, wo durch Geld Alles zu erreichen war, einen Papinianus, der dem Brudermörder Caracalla auf ſeine Aufforderung, die ſchändliche That mit ſeiner bekannten Beredſamkeit vor dem Senat zu rechtfertigen, die ſtrenge Antwort gab, es ſei leichter, einen Brudermord zu begehen als zu vertheidigen. So vereinzelt leider ein Mann wie Papinian in der Geſchichte der letzten Jahrhunderte Roms ſteht, um ſo höher erhebt er ſich vor dem Gericht der Nachwelt als echter Märtyrer der römiſchen Tugend. Denn wahrlich, zu jener Zeit war es ſchwerer als zu jeder andern, einem ſolchen Kaiſer eine ſolche Antwort zu geben.

Iſt es alſo bei dieſem Zuſtand der herrſchenden Sittenloſig-

keit ein Wunder, daß die römische Kraft immer abnahm, und muß man sich zu einer Ungerechtigkeit gegen die „Barbaren" zwingen, um den Untergang des römischen Reichs zu erklären? Ja es ist ein Wunder, daß die römischen Kaiser nicht anders waren, da sie aus der Mitte des nämlichen elenden Volks hervorgingen, die nämliche Erziehung hatten, und das nämliche Beispiel der Nichtswürdigkeit befolgten? Wer mit dem meisten Geld die meiste Frechheit und Energie besaß, wurde eben Kaiser, und die Kriecherei des Senats öffnete den Tyrannen alle Mittel, ihre Virtuosität in Verbrechen zu zeigen. Man klage doch die Kaiser nicht an, daß sie das Volk unterdrückt, und das Reich bis an den Rand des Untergangs gebracht hätten; das Volk hat sich selbst so weit gebracht, und die Kaiser dienen uns nur als Tiefemesser des allmäligen Sinkens. Wahrlich, die Kaiser ließen nichts unversucht, den Römern die Augen zu öffnen; Angebereien, Verfolgungen, Mordbrennereien, die wahnsinnigste Grausamkeit, die frechste Lasterhaftigkeit, die lächerlichste Thorheit, Alles wurde in Bewegung gesetzt, das Volk zu ermannen. Umsonst, das Volk bestand glücklich alle Proben, und man konnte es ausgemacht für reif zum Untergang erklären. Oder war es etwas Anderes, als ein Zeichen vollkommner Abgestumpftheit und Entnervung, daß die Römer nach einem Titus die zwölfjährige Tollheit eines Domitian, nach einem Mark Aurel den wüthenden Commodus duldeten? Daß nach der Ermordung Cäsar's ein Oktavian erstehen konnte, beweist deutlich die Gesunkenheit des Senats, und Augustus war so mäßig, weil er nicht wußte, wie weit er gehen konnte; wir sehen dies daran, daß Tiberius anfangs auch mäßig war. Wer hat die Schranken gebrochen als der Senat, von dem man zur Zeit der Republik zu wenig sagt, wenn man ihn eine Versammlung von Königen nennt. Er schämte sich nicht der kriechendsten Schmeicheleien, die selbst den Kaisern oft Ekel erweckten, nahm geduldig die empörende Verachtung, die unbegränzten Erpressungen, Räubereien, Schmähungen der Tyrannen hin, und versetzte einen Domitian, Caracalla und andere wahnsinnige Ungeheuer unter die Götter. War doch die Bewunderung und Vergötterung Nero's unter den Römern so groß, daß nach seinem Tod mehre Betrüger Glück machten, indem sie sich für Nero ausgaben, und folglich in seiner Art handelten. Domitian ließ

sich gar bei seinen Lebzeiten göttlich verehren, nicht anders als Dominus und Gott nennen, und der Senat — erkannte an, daß er ein Sohn der Minerva sei! Mit welcher Fühllosigkeit und Abgestumpftheit der Senat sich zu allen kaiserlichen Späßen hergab, beweist unter vielem Andern auch das berüchtigte Gastmahl des Domitian, welcher die Ritter und Senatoren in einem schwarzen Saal versammelte, wo für jeden ein Sarg mit seinem Namen stand; bald öffnete sich die Thür, und eine große Schaar schwarzgefärbter Personen stürzte mit gezückten Schwertern herein, und umtanzte, brennende Fackeln schwingend, die bleichen Gäste, bis der Kaiser sich an ihrer Todesangst genug geweidet hatte, und sie wieder entließ.

So gab sich der Senat preis, und so hing größtentheils durch seine Schuld seit Tiberius der Geist und die Form der Verfassung, die politische Macht von der Persönlichkeit der Kaiser ab. In ihren Händen erhielt natürlich Alles den Charakter der Schwäche, Abschlaffung und Würdelosigkeit. Zügelloser Despotismus und sclavische Furcht der Kaiser äußerte sich auf gleiche Art durch alle erdenkliche Grausamkeiten. Nichts war ihrer Willkür hinderlich, ihre Privatkasse und die Staatskasse waren dieselbe, ganze Welttheile bluteten unter ihren Thorheiten. Während die Gränzen des Reichs in der größten Gefahr schwebten, blendeten sie das Volk durch kostspielige, unsinnige Feste, und sanken soweit unter ihre Würde herab, daß sie selbst als Fechter und Schauspieler auftraten, und wehe denen, die nicht laut ihren Beifall zu erkennen gaben. Commodus siegte im Amphitheater 735 mal als Fechter, schloß aber dabei die schimpflichsten Frieden mit den Feinden des Reichs. Domitian machte einen lächerlichen, ganz erfolglosen Feldzug gegen die Katten, kehrte schnell unverrichteter Dinge zurück, verkleidete aber eine Menge Sclaven als überwundene Feinde, und der Senat — erkannte ihm einen Triumph zu. Jemehr durch solche Thaten der römische Name bei den Feinden an Achtung verlor, desto furchtbarer erhob sich im Innern des Reichs ein Feind der Einheit und Ordnung, die Prätorianer oder die Leibwache der Kaiser. Die Soldaten bildeten einen eignen Staat, der nicht dem Staat, sondern dem Despotismus der Kaiser diente. Sie wurden bald die Werkzeuge der Grausamkeit und Habsucht, aber ebenso auch die Tyrannen, vor denen die Kaiser zitterten.

Seit Claudius besetzten sie meistens den Thron. Die Geschenke, womit ihre Gunst gewonnen werden mußte, verursachten immer eine Calamität irgend einer Provinz, Tausende von Schlachtopfern fielen ihrer Habsucht, und der Soldat schien nur bestimmt, um als Feind gegen das Innere zu wüthen.

Bei so vielfachen Tyrannen war natürlich die eigentliche Regierung aufgehoben. Die Staatswürden wurden leere Titel, und dafür brach die Pest der unzähligen Hofstellen ein, die dem Staat unermeßliche Summen kosteten, und eine verderbliche Macht an sich rissen. Nicht Erziehung, nicht Verdienst errang diese Würden; die gemeinsten Sclaven schwangen sich an die Spitze, und oft gerade die, deren Talente nur zum Verderben dienten. So ging also mit der Macht auch die Würde zu Grunde, jeder Römer wühlte für seinen eignen Gewinn in den Eingeweiden des Reiches, die Liebe zu dem von Sclaven beherrschten Vaterlande war verschwunden, die Kraft ihm zu helfen, wenn ja noch ein guter Wille vorhanden war, erlag unter den feindseligen Widerstrebungen, der alte Römersinn und Römerstolz sank herab, und setzte sich mit dem besiegten Erdkreis auf gleiche Stufe, da ja doch das gemeinschaftliche Elend Alle gleich machte, und so war es nicht zu verwundern, daß seit Severus Aegypter, Gallier, Spanier, überhaupt alle Ausländer zu allen Militair- und sogar Civilstellen zugelassen wurden. Dies war keine neue Erniedrigung, sondern nur eine Folge der allgemeinen.

Die glückliche Periode der Antonine konnte das Verderben nicht aufhalten; sie war der letzte helle Blick eines dem Grab verfallenen Körpers. Nach ihnen regierten 13- und 14jährige Knaben, Anführer von Räuberhorden und Sclavenkinder. Die Provinzen wurden zu Grunde gerichtet, um die Soldaten zu befriedigen und doch auch zugleich den Gränzen gegen das Eindringen besserer Völker Ruhe zu erkaufen. Der schnelle Wechsel der Regenten machte jede Reform unmöglich, lähmte jede innere Kraft, und daß Diocletian das Reich theilte, war keine Ursache der Schwächung, sondern nur ein Anerkenntniß der traurigen Nothwendigkeit, die schon lange vor ihm herrschte. Constantin fügte dazu zwei neue Uebel: er verwandelte den Militairdespotismus in Hofdespotismus, und verlegte die kaiserliche Residenz nach Constantinopel. Besonders war das Letztere ein Todesstoß für

Rom. In dem Zustand der tiefsten moralischen Erniedrigung, ohne Kraft und Rath, blieb die Stadt sich selbst überlassen, und wurde wenige Jahre später, schon nach Theodosius, eine Beute besserer Fremden.[1]) Kein größeres Unglück konnte Rom in jener Zeit treffen, als die Gründung Constantinopels. Die neue Residenz ward gepflegt und geschmückt; mit dem Kaiser zog auch der ganze Hof hinüber; die Seele der Staatsverwaltung, der Regierung, der Mittelpunkt der wenigen noch übrigen Kräfte, der Reichthum, ward von Rom abgewendet, der Handel zog nach der neuen Straße, und der alten Hauptstadt der Welt drohete das Schicksal jeder Provinz, zu Gunsten des neuen Kaisersitzes ausgesogen zu werden. Dem letzten Schicksal entging sie nur dadurch, daß der Spanier Theodosius, der letzte große Kaiser und Gesammtherrscher, das ganze Reich unter seine beiden Söhne mit gleicher Macht theilte, sodaß also zwei Residenzen entstanden. So war Rom seinem eignen Schicksal anheim gegeben, und sogleich begann sein langer Todeskampf[2]). Kein Römer vermochte mehr das Staatsruder zu führen. Der Vandale Stilicho lenkte mit kräfti-

[1]) Schon lange vor Constantin betrachteten eigentlich die Kaiser nicht mehr Rom als den natürlichen Sitz der Regierung, und nur wenige hielten sich dort lange auf. Nach Herodian (libr. IV, cap. 3) wollte Geta nach Aegypten hinüber ziehen, die Hauptstadt nach Alexandrien verlegen, und Rom dem Caracalla überlassen. Die vielen Fremden, welche zur Regierung kamen, pflegten Rom nicht mit der Vorliebe der alten Kaiser, auch konnte ihnen Nichts den Aufenthalt dort angenehm machen. Die vornehmen Römer betrachteten mit Geringschätzung jene Kaiser, welche in irgend einer Hütte Dalmatiens, Daciens oder Britanniens geboren waren. Noch zu Theodosius Zeit verachtete Rom Alles, was nicht in seinen Mauern geboren war. Denina, Rivoluz. d'Ital. Tom. I, libr. III, cap. 6.

[2]) Denina (a. a. O.) gibt folgende Schilderung des Zustandes zu jener Zeit: „Seitdem Constantin seiner neuen Residenz alle Hülfsmittel zuzog, litt Rom unendlich, besonders ohne Unterbrechung an Hungersnoth. Diese Noth hätte für Rom den Nutzen haben können, daß sie die Römer auf die Fruchtbarkeit ihrer Campagna aufmerksam gemacht hätte; aber das Volk war schon zu verdorben und zu faul, sodaß es lieber Hunger litt, als hinaus auf das Land zog, sich selbst sein Brot zu bauen. — Die Kaiser waren schwach, in allen Lüsten erzogen, die Armeen feig und träge, und mußten durch Ausländer ergänzt werden; die Vornehmen zugleich kriechend und tyrannisch, treulos gegen einen schlechten Hof, zu allen Intriguen und Revolutionen geneigt; das Volk ohne Arbeit, arm, träge, liederlich, ließ sich

ger Hand die alte Maschine, und hielt seinen Schild vor gegen das ungestüme Andringen gereizter Feinde. Während die innere Geschichte der Regierung ein elendes Gewebe von Regentenschwäche und Intriguen der Höflinge, Verschnittenen und Weiber zeigt, wird das Gemälde Roms nur noch interessant durch die Kämpfe zweier edeln fremden Helden, des Stilicho und des Westgothenkönigs Alarich, welche ihre höchste Kraft und Feldherrnkunst an die schlechte Beute setzen. Stichilo drängt den Feind zurück, und führt als Retter des Reichs den Kaiser in Rom ein. Auch als Regent und edler Mann ragt er durch weise Einrichtungen hervor, und macht wenigstens den Versuch, das Volk zu heben, durch das Verbot der grausamen Fechterspiele. Dem Hof ward es indessen immer unheimlicher in Rom; er sah sich nach den befestigten Städten um, und erkor sich vor der Hand Ravenna zur Residenz. Die Vorsicht war nicht ungegründet. Das Reich wurde durch neue Schaaren in Schrecken gesetzt, von welchen es abermals der tapfere Stilicho rettete. Doch häuften sich nun die Einfälle auf eine ängstigende Weise, während der Gegenkaiser Constantin Britannien, Gallien und Spanien vom Reich wegriß. Der Hof zu Ravenna zeigt eine Kette von Schwächen und Verbrechen, deren Höhepunkt die Ermordung des Stilicho, der einzigen und letzten Stütze des Reichs war; diese That warf den thörichten Honorius ganz in die Hände von Fanatikern und Günstlingen. Was nun die Thorheit beging, mußte die Kirche sanctioniren. Wer nicht echter Katholik war, wurde von allen Staatsämtern ausgeschlossen; man verwarf eigensinnig auch die geringsten Dienste aller Derer, deren Meinung nicht mit der orthodoxen Kirche übereinstimmte. Auf diese Art beraubte sich Honorius der besten Soldaten, die entweder Heiden oder Arianer waren. Ja an einem bestimmten Tage wurden alle Familien der heidnischen Hülfstruppen, die als Geißeln in den italienischen Städten waren, ermordet, und die Güter der Heiden geplündert. Besser konnte man dem Feind nicht dienen; die Gothen verließen in Masse die römischen Adler, zogen zu Alarich, und schworen der elenden verrätherischen Nation Haß und Rache. Auch Alarich

---

von den Reichen speisen und belustigen. So war Rom beschaffen, und Vieles war bis in das 15. und 16. Jahrhundert so, und ist noch jetzt so."

wurde durch Treulosigkeit, Schwäche und Hinterlist gereizt, zog gegen Rom, und brachte durch eine Belagerung die Stadt in einen schrecklichen Zustand der Auflösung und Hungersnoth. Obgleich selbst vor den Thoren durch die Unverschämtheit einer römischen Gesandtschaft erzürnt, betrug er sich edel, begnügte sich mit einer Geldablösung und hielt vollkommne Mannszucht. Endlich aber durch die Beleidigungen des Hofes aufs Aeußerste gebracht, ließ er Rom erobern und plündern. Die geistlichen Schriftsteller jener Zeit können indessen nicht genug loben, mit welcher Ehrfurcht die Kirchen und ihre großen Schätze von diesen „Barbaren" verschont wurden, eine Handlungsweise, deren sich „die civilisirteste Nation Europas" über tausend Jahre später nicht rühmen kann. Auch gegen das Eigenthum der Laien gaben bei dieser Plünderung die Gothen bewundernswerthe Beispiele von Tugend, Mäßigung und Enthaltsamkeit[1]). Wenn man noch bedenkt, daß manche Gewaltthat auf Rechnung von vierzigtausend frei gewordenen Sclaven kommt, die ihren frühern schrecklichen Zustand rächten, so kann man dies fast eine Plünderung ohne Gleichen nennen. Sie dauerte sechs Tage lang; der Schade soll aber sehr übertrieben worden sein, und wird selbst von Zeitgenossen gering geschätzt[2]).

Seit Theodosius Tode war eigentlich schon von keiner römischen Regierung mehr die Rede, denn Fremde regierten und beschützten das Reich; zuerst Stilicho, dann Aëtius, dann Ricimer, ein Sueve, der vier Kaiser ein- und wieder abgesetzt hatte, ohne ein einziges Mal Lust nach dem Thron zu bekommen. Der Hof blieb übrigens in seiner Thorheit, Furcht, Falschheit und seinen Intriguen consequent. Aëtius, der das Reich vor den Hunnen gerettet hatte, wird ermordet. Die Kaiserin Placidia erkauft mit der schönen Provinz Illyrien ihrem Sohn eine Gemahlin aus Constantinopel, und ruft selbst die Vandalen nach Rom, das vierzehn Tage lang von ihnen geplündert wird. Da endlich das weströmische Reich in der That schon lange nicht mehr bestand,

---

[1]) Gibbon, Decline and Fall of the Roman Empire, chapt. 31.

[2]) Denina behauptet, daß die Plünderung unter Alarich weniger verderblich für die Stadt war, als die Unglücksfälle unter Cäsar und Nero. Riv. d'Ital. Tom. I, l. IV, cap. 3.

so machte der Herulerfürst Odoaker ihm auch dem Namen nach ein Ende, indem er den letzten Kaiser Romulus Augustulus absetzte. Der Senat war so tief gesunken, daß er selbst diese Absetzung dem orientalischen Kaiser als zweckmäßig und vernünftig anmeldete, dem Recht, eigne Herrn zu wählen, entsagte, sich der Großmuth Odoaker's empfahl und demüthig bat, der Kaiser möge dem neuen König die Verwaltung Italiens übertragen.

§. 2.

Wissenschaft und Kunst der Römer.

Die Römer waren ein Volk von Fremdlingen, das sich gleichsam gewaltsam auf den italienischen Stamm aufgepfropft hatte, und das in diesem Kunstland immer nur ein Fremdling blieb. Viele Jahrhunderte voll Krieg und Gewalt härteten dieses merkwürdige Volk ab, und übten bei ihm alle Tugenden des Enthusiasmus für seine Kraft und Größe; aber der ernste, stolze und herrschsüchtige Charakter der Römer schloß die Anmuth der Grazien aus, und die ganze Geschichte ihrer Entwicklung führte sie von der edeln Beschäftigung der Kunst ab, denn dem Römergeist fehlte die höhere Weihe der Musen. Sie waren es eigentlich, und nicht die „Barbaren", welche so lange Jahrhunderte die Kunst in Italien unterdrückt hatten. Lange vor ihnen blühten schon die Etrusker, hochberühmt in Kunst und Erfindungen, und wetteifernd mit den Griechen. Die rauhe Hand der Römer griff zerstörend in diese Pflanzschule der Musen, und alle fröhlichen Zweige, die sie schon getrieben hatte, verdorrten, und kaum blieb die Triebkraft für eine bessere Zeit in der Wurzel lebendig. So lange jene Fremdlinge Italien unter ihrem Joch hielten, war die Kunst in diesem Erdstrich erstorben; die Römer entlehnten griechische Hände und griechischen Geist, um ihr gewaltsam erworbenes Eigenthum zu schmücken; die griechische Muse arbeitete selbst zum Theil als Sclavin des römischen Schwertes. Ebenso waren die Römer auch nur kurze Zeit oder nur theilweise empfänglich für diese schönsten Werke des Friedens; immer knüpften sie das Schicksal der Musen an ihre Eroberungen, und wie ein Land nach dem andern wieder an bessere Völker verloren ging, verwischte sich auch jener Glanz eines höhern Geistes, der ja doch nur durch das Schwert an Rom gebunden war. Lange Zeit verging nach

ihrem Sturz, bis sich Italien aus der Betäubung des Waffenlärms und dem Todesschlafe der Ueppigkeit erholt hatte; dann aber fing auch sogleich wieder die Kunst an, in dem etruriſchen Land neue kräftige Zweige zu treiben, die bis jetzt immer den alten, eingebornen Kunstsinn bewährt haben. Also nur hemmend und zerstörend für die Entwicklung der italieniſchen Kultur traten die Römer in der Geschichte dieses Landes auf, ihre überwiegend kräftige Natur wußte alle Völker der Halbinsel in den Gang und die Richtung ihres Geistes fortzureißen. Ihre ganze Literatur ist eine entlehnte, die Begeisterung tönte von Griechenland herüber, und mußte, da sie kein selbständiges Wirken fand, bald erkalten. Selbst für die Musen und ihren ewig jugendlichen Führer Apollo haben die Römer keinen originalen Namen geschaffen, sondern ihn unverändert von den Griechen angenommen.

In einem Volk, das im Anfang um seine Existenz, dann um die Erweiterung seiner Macht kämpfte, war der Staat, dessen Wohlfahrt, Dauer, Vergrößerung und innerer Haushalt der große Mittelpunkt, um welches sich alles Trachten und Streben drehte, und von welchem aus jeder Gedanke und jede That ihr Leben erhielt. In der Staatskunst der Römer zeigte sich daher am meisten Originalität; sie bildete nebst der Geschichte und Beredsamkeit die einzigen Zweige der Kunst und Wissenschaft, die in der Entwicklung, Verfassung und den Sitten der Römer wurzelten. Sie hatten ein theuer erworbenes Vaterland; die Angriffe, denen der junge Staat beständig ausgesetzt war, die Eifersucht der Nachbarn hielten die Energie immer wach, und ließen das Bedürfniß einer festen innern Einrichtung erkennen. Merkwürdig ist in dieser Hinsicht die Verschiedenheit in der Rechtsgeschichte Griechenlands und Roms. In Griechenland traten früh in der Kindheit der Staaten Gesetzgeber, wie Minos, Lykurg, Solon, auf, und prägten durch ihre Verfassung der ganzen Geschichte ihres Volks gleich von Anfang eine bestimmte Form für alle Zeiten auf, welche die Entwicklung innerhalb ihrer Gränzen bestimmte. Sparta war nur so lange groß, als es die Gesetze Lykurg's beobachtete, in Athen wurde erst unter Perikles, nach dessen Verwaltung der Staat in Verfall gerieth, die Verfassung Solon's geändert. In Rom war das Gegentheil der Fall. Der Staat war in beständiger Entwicklung ohne bestimmte Form begriffen, die Verfassun-

gen wechselten unter beständigen Kämpfen; es war kein freiwilliges Annehmen und Unterwerfen unter eine gewisse Form, die Gesetze wurden nach dem jeweiligen Bedürfniß gegeben, hinzugefügt, angereiht, und jemehr der Staat und seine Verfassung ihrem Untergang zueilten, desto vollständiger und vollkommner traten die Gesetzsammlungen hervor.

Mit der Besiegung des Orients lernte man griechische Kunst kennen, welcher Verfeinerung, Verweichlichung, Sinnlichkeit und Luxus die Bahn in die Hauptstadt der Welt geöffnet hatten. Man betrachtete sie auch nur als eine Begleiterin jener, und gab sich ihren Reizen als einem neuen Vergnügungsmittel hin. Und wie wenig sie bei den Römern aus dem tiefen Urquell des Genius hervorsprudelte, wie wenig sie sich mit deren eigentlichem Charakter vertrug, beweist, daß gerade die echten Römer sie für gefährlich hielten, und stets mit aller Kraft dagegen eiferten. Doch mußte natürlich bald bei Mehren das Interesse für griechische Kunst und Wissenschaft erwachen. Sie ward als Siegesbeute in Rom eingeführt, durch Ostentation erhalten, und auch sogleich herrschendes Muster der Nachahmung.

Diese Nachahmung war weniger glücklich in den Wissenschaften, als in der Beredsamkeit, Poesie und historischen Kunst. Die Beredsamkeit besonders fand in der römischen Republik ein fruchtbares Feld, und hob sich zu einer ungemeinen Höhe, doch erst nachdem die griechischen Muster in Rom zugänglicher waren; ihre Hauptnahrung zog sie auch immer aus Griechenland, besonders Athen, wo sich jeder vornehme Römer eine Zeit lang aufhielt. Die Geschichte hatte eine reich sprudelnde Quelle in dem Vaterland des Römers und in der Erinnerung an eine große Zeit, doch lernte auch sie wenigstens die geistreiche Behandlung und geschmackvolle Form von den Griechen. Die Philosophie aber war ganz ein Nachhall griechischer Systeme. Die Italiener, welche sich als Erben des römischen Ruhmes betrachten, geben mit vieler Partheilichkeit der römischen Literatur einen ungebührlichen Rang auf Kosten der griechischen, und berufen sich dabei auf Aussprüche von Männern, die keck ihr Urtheil gaben, ohne das Griechische zu verstehen. Petrarca zum Beispiel, dem die griechische Literatur fremd war, gibt in seinem **Trionfo della Fama, cap. 3.** dem Demosthenes den zweiten Rang nach Cicero. Pignotti (Del

Rinascimento delle scienze e lettere, im vierten Band seiner Storia della Toscana) meint sogar, daß in Poesie, Philosophie und Beredsamkeit Griechen und Römer gleich hoch stehen, und beider Ruhm sich gegeneinander ausgleicht.

In der Poesie waren die Römer, die Satyre ausgenommen, nicht Erfinder, sondern Nachahmer und Schüler der Griechen; allerdings eine Zeit lang vortreffliche Schüler, doch blühte immer die Poesie wie eine fremde Pflanze in dem Land der Kriege und der Beute, und lebte nur einen kurzen Sommer. Auch hatte sie keine Aufmunterung von oben. August und Mäcen beschützten freilich die Dichter, und beehrten sie mit ihrer Gunst. Doch war es keineswegs die belebende begeisternde Wärme, die einer solchen Gunst ihre Wirkung und Weihe geben muß; sie war nicht die Sonne, die das Genie befruchtete, kaum fähig, ihm Neider zu erwecken. August ehrte die Dichter in der Absicht, daß sie ihn preisen und verherrlichen sollten, und Mäcen's Liebe zur Kunst und die Wirkung seiner Begünstigung läßt sich am besten aus der bunten Gesellschaft von Tänzern und Spaßmachern ermessen, die er den ersten Dichtern Roms an die Seite stellte. Alles war nur Siegesbeute und Schmuck des Uebermuthes.

Konnte nun schon in der besten Zeit, unter den beförderndsten Umständen der Römergeist nicht bis zu jenem Silberblick des schaffenden Genius erglühen, so mußte gar die Kunst mühsam hinsiechen, da der gebrochenen Kraft nur zerstörende Einflüsse zugesellt waren. Der Despotismus des Lasters hatte den Charakter des Volks in unglaublich kurzer Zeit ganz verändert; Rom hatte in den letzten Jahren der Republik nur Einen Cato, Cicero und Brutus noch. Das Volk, alles Ehr- und Rechtsgefühles ledig, beklatschte und vergötterte Jeden, der seiner übermäßigen Sinnlichkeit schmeichelte. Alles Bessere, jeder edle Römer, jede Erinnerung einer großen Zeit wurde vernichtet. Die Staatskunst verwandelte sich in Willkür der wahnsinnigsten Tyrannei; Beredsamkeit, sonst die Mutter großer Thaten, wagte sich nicht mehr aus den Schulen hervor, oder höchstens nur, um die neue Art der Lobreden für die Kaiser in Uebung zu bringen. Bald auch schwieg die römische Zunge gänzlich, und nur Ausländer bemächtigten sich noch der Rednerstühle. Geschichte blühte noch einmal auf unter der kurzen Regierung pflichtvoller Kaiser, die das Ge-

richt der Nachwelt nicht scheuten; allein nach dieser Zeit geben die Historiker selbst durch ihre Dunkelheit, durch ihre Unbekanntschaft mit dem Zusammenhang der Begebenheiten nur ein Bild von der allgemeinen Aengstlichkeit, Niedergedrücktheit, verkümmerten Sprach- und Schreibfreiheit, worunter das Volk in seiner Bewußtlosigkeit nicht einmal seufzte.

Auf solchem Boden konnte die Poesie nicht nur nicht blühen, sondern kaum fortbestehen. Ihr Siechthum verräth sich in der Nachahmung der besten Schüler der Griechen und in der Vernachlässigung der Meister selbst. Seit dem zweiten Jahrhundert ist kaum etwas Besseres als didaktische Gedichte über Fischfang, Schifffahrt, Arzneikunde, Jagd, astronomische und geographische Fragen übrig. Die Poesie fing an, der Gelehrsamkeit und dem Unterricht zu dienen, und da sie selbst ihre Würde aufgegeben hatte, und in diesen untergeordneten Rang herabgestiegen war, so konnte ihr gänzlicher Verfall nicht lange künstlich aufgehalten werden. Durch diese trübe Nacht schimmern kaum einzelne Dichtersterne durch, welche zwar den Glanz der untergegangenen nicht erreichen, aber doch dem Piloten in der Literatur tröstlich zublinken. Aulus Gellius beklagt sich bitter in seinen Attischen Nächten über den Verfall der römischen Sprache und Literatur; auch sind fast alle Gelehrten, welche in seinem Werk vorkommen, nur noch Grammatiker, die sich mit den mühsamsten Forschungen über rein grammatische Fragen beschäftigen. Eine unverhältnißmäßige Zahl von Grammatikern aber, sagt Ginguené sehr richtig, welche ihre Kritik nur über längst untergegangene Schriftsteller verbreiten, sind ein sicheres Zeichen des Verfalls. [1])

---

[1]) Ginguené, hist. littéraire d'Italie, Tom. I, Part. I, chap. I. p. 21, vergl. Tiraboschi, Stor. della Letter. ital. Tom. II, Libr. II, cap. 8. — Wir haben bei den Künsten nur die Poesie angeführt, weil die Römer in dieser doch etwas Selbständiges geleistet haben. Von den übrigen Künsten, Malerei, Skulptur, Baukunst ist es bekannt, daß sie immer griechischen Kopf und griechische Arme gebrauchten. Die große Zahl griechischer Künstler in Rom konnte nicht einmal Nacheiferung erwecken, ja selbst die Achtung vor den vorhandenen Kunstwerken fehlte. Man zertrümmerte oft aus Laune die kostbarsten Monumente, und plünderte, um Baumaterialien zu erhalten, die Mausoleen, Säulen und Triumphbogen. S. Citat. bei Denina, Rivol. d'Italia. Tom. I, Libr. IV, cap. I.

Nicht äußere Umstände also sind die eigentliche Ursache des Verfalls der Wissenschaft und Kunst bei den Römern, am wenigsten waren es die Barbaren, welche die Nacht über das römische Reich brachten. Die Haupturſache wirkte im Innern, und zeigte ihren hemmenden Einfluß in Italien, so lange die römische Macht darin bestand. Die Römer waren, wie gesagt, Fremdlinge in dem Land der Künste. Nur allein Eroberer, hatten sie nur Liebe zum Vaterland, so lange dieses im Wachsen begriffen war, und die Angriffe rivalisirender Feinde zu fürchten hatte; und nur diese Zeit, die ersten fünf Jahrhunderte ihrer Geschichte, zeigt uns die Römer groß. Als der Staat nach Außen ruhig, und alle Feinde niedergeworfen waren, kehrte sich die Mord- und Kriegsluſt nach Innen. Wie wenige Römer wandten sich, nachdem sie dem Kriegsgott ihren Tribut dargebracht, oder dem Staat ihren Kopf gewidmet hatten, in ländlicher Ruhe zu dem Umgang mit den Musen. Diese Beschäftigung war mit dem römischen Geist so unverträglich, daß man sie dem Müßiggang gleichstellte. Zur Zeit der römischen Größe kannte man nur Politik und Krieg; erst als die alte Kraft verschwunden, als der Charakter verdorben und gänzlich umgewandelt war, nahm man auch die Musen in das römische Leben auf; allein sie blieben immer fremd und gleichsam in einem traurigen Zustand der Gefangenschaft und Sclaverei.

Die meisten Literaten geben den Verfall der römischen Literatur äußern Ursachen Schuld, welche indessen meist nicht sowohl wirkliche Ursachen, als vielmehr nur äußere mannigfaltige Erscheinungen desselben innern Grundes sind. Dazu wird gerechnet: die geringe Bildung der Kaiser, ihre Vernachlässigung der Literatur und die wenige Beförderung, die sie den Schriftstellern zukommen ließen; ferner die geringe Aufmunterung, welche die Dichter bei dem Publikum fanden; der Verfall der Sprache, der Sitten und des Geschmacks; die schlechte Erziehung, die unglücklichen Zeiten, der Mangel an Mitteln zum Studiren.[1]) Diejenigen, welche jenen innern störenden Grund nicht anerkennen

[1]) Hallam, Europe during the Middle Ages. T. IV, p. 107. Ginguené Histoire littér. de l'Italie. T. I, P. I, ch. I. Tiraboschi, Storia della Letter. ital. T. II, Part. I, Introduzione.

wollten, bürdeten den Verfall der Literatur gar physischen Ursachen, den Einwirkungen des Klimas, Bodens u. s. w. auf, worüber sich Tiraboschi in der angeführten Stelle lange ergeht. Ein ganz besonderes Gewicht legen Viele auf die Verlegung der kaiserlichen Residenz nach Constantinopel. [1]) Indessen scheint dieser Umstand, der für die politische Erschütterung und Schwächung des Reichs und zum Untergang Westroms so viel beitrug, von wenig oder gar keinem Einfluß auf den Verfall der römischen Literatur zu sein, da er in eine Zeit fällt, wo der Verfall schon vollendet war, und auch in Constantinopel die Literatur keineswegs neu aufblühte, was allein die Richtigkeit jener Ansicht beweisen könnte. Die wichtigste unter den Ursachen ist die Ausbreitung des Christenthums, die Abneigung der christlichen Kirche gegen die heidnische Literatur und die Ausschweifungen, zu denen die Kirche gleich im Anfang durch unselige Mißverständnisse verleitet wurde. Und zwar ist diese Ursache so wichtig, daß sie eine eigne Beleuchtung verlangt, obgleich sie von Manchen, wie von Tiraboschi, nicht einmal aufgeführt wird. Doch betrachten wir vorerst die übrigen Umstände genauer.

Nachdem die Republik gefallen war, und das Volk sich nicht mehr aus seiner eignen innern Natur heraus entwickeln konnte, hatten die Kaiser unstreitig einen außerordentlichen Einfluß, wie auf das Staatsleben, so auch auf die Wissenschaften, und sind zum großen Theil für den Verfall derselben der Geschichte verantwortlich; denn wie die Einzelnen von ihrer Zeit und deren Richtung getragen, bestimmt und beengt wurden, so waren sie auf der andern Seite auch wieder die Träger und Tonangeber ihrer Zeit, und leider arbeiteten beide einander für einen sich stets verschlimmernden Zustand in die Hände. Geschichte der römischen Literatur nach Augustus ist also Geschichte der Kaiser und des Volkes; überall Erschlaffung, Erniedrigung und Verfall.

Wie sehr die ganze römische Literatur in der Hauptsache nicht den Geist der Römer erfüllte, und mit jener schaffenden und siegenden Gewalt ursprünglich aus ihm hervorströmte, sondern im

---

[1]) Ginguené, l. c. Tiraboschi, T. II, Libr. IV. cap. I. Muratori, Antiquit. med. aevi, Dissert. I. Denina, Rivol. Libr. III, c. 6. Bettinelli, Risorgim. d'Italia, cap. I.

Gegentheil ihm immer mehr oder weniger fremd blieb, und in Ausbildung der bloßen Form bestand, beweist der Umstand, daß von den schlechtesten Kaisern in dieser Hinsicht oft ammeisten zu rühmen ist, während die bessern und einsichtsvollern, die mehr auf den Geist wirken wollten, mit ihren erfolglosen Bemühungen weit im Hintergrund stehen. Tiberius, der die Wissenschaften als ein Verbrechen strafte, war doch außerordentlich aufmerksam auf eine richtige Sprache, und vermied mit ängstlicher Sorgfalt die fremden Wörter, die sich zu seiner Zeit in Rom eingeschlichen hatten. Bekannt ist die Geschichte (Dio Cassius, libr. 57), daß, als er in einem Edict ein neues Wort gebraucht hatte, dieses ihm in der Nacht einkam, und sein grammatisches Gewissen so ängstigte, daß er sogleich alle Sprachgelehrten an seinen Hof kommen ließ, um sie über ihre Meinung zu befragen. [1]) Welche Aengstlichkeit in Beobachtung der Form, da der Geist dem niedrigsten Barbarismus huldigte und an der Zerstörung jedes edlern Gefühls arbeitete. War es etwas Anderes, als eine sinnlose Ausbildung der Form mit frecher Verspottung des bessern Genius, wenn Claudius selbst als Schriftsteller und Dichter aufzutreten wagte, seine griechischen Komödien in Neapel aufführen und ihnen durch dazu bestellte Richter den Kranz zuerkennen ließ, wenn er die Hand an eine römische Geschichte legte, und sogar sein eignes schändliches Leben zu schreiben anfing? Oder war es etwas Anderes, als ein bloßer Dienst der Form, wenn Nero die fünfjährigen Kampfspiele in Poesie und Beredsamkeit auf dem Capitol einführte, da in denselben seine eignen Reden und Gedichte für immer den Preis erhielten und Männer, wie Lucanus, die ihn zu übertreffen wagten, mit dem Tode bestraft wurden. Konnte solche Verhöhnung griechischen Wetteifers der literarischen Bildung förderlich sein, konnte auch nur der kaum geschiedene Geist aus der goldnen Zeit dadurch wieder heraufbeschworen wer-

---

[1]) Attejus Capito hatte die höfische Geschmeidigkeit, zu sagen, daß das Wort Tiberius zu Ehren von nun an in den Sermo urbanus aufgenommen sein sollte, wogegen aber Marcellus, der die Sache gewissenhafter nahm, protestirte, und erklärte, der Kaiser könne wohl den Menschen, nicht aber den Wörtern das römische Bürgerrecht geben. S. auch Sueton. Tiberius, cap. 70 und Augustus, cap. 86.

den? Nero's Verse mußten in allen Schulen gelesen und erklärt werden; sein Dichterruhm dauerte kaum so lange, als seine Ungnade zu fürchten war, aber die Wunden, die er dem bessern Geschmack schlug, konnten durch keine bessere Regierung mehr geheilt werden. Nicht mehr als bloße Huldigung der Form war es, daß der Wütherich Domitian die unter Nero abgebrannten Bibliotheken wieder aufbauen und eine Menge Schriften sammeln ließ; die Musen blieben fortan ausgeschlossen. Umsonst eröffnete Hadrian seine Atheneen für die Uebungen und Vorträge der Dichter und Redner; die Göttin der Weisheit und Kunst, die ihren Namen zu den Gebäuden geben mußte, regierte nicht in dem Innern.

Alle diese Anstalten zu Ehren der Wissenschaft wurden mit um so größerm Lärm errichtet, je weniger Ernst und guter Geist sie eigentlich leitete, und je mehr sie nur der Eitelkeit der Tonangeber und Tyrannen des Geschmacks dienen sollten. In diesem Strom leerer Formen und Prahlereien ging jeder Trieb zum Bessern unter, und die ernsten Bestrebungen der würdigern Kaiser stemmten sich vergebens dem allgemeinen Uebel entgegen. Vespasian setzte den griechischen und lateinischen Rhetorikern aus dem öffentlichen Schatz eine jährliche Summe aus; doch das Glänzendste, was aus diesen Schulen hervorging, waren gelehrte Kritiker. Die vortreffliche Regierung Trajan's, der Antonine und Mark Aurel's leuchtete hell, aber doch nur wie schnell untergehende Meteore an diesem trüben Himmel; auch der Literatur konnten sie nur eine kurze, künstliche Gesundheit geben, und Alles versank in ein Chaos, welches statt Ordnung nur Verwirrung und lange Nacht gebären sollte.

Die wenigen befördernden Einrichtungen, welche unter andern Umständen wohlthätig gewirkt hätten, schlugen durch die unbegreifliche Tyrannei der Kaiser und die noch unbegreiflichere Sclaverei des Volkes nur zum Nachtheil der Wissenschaft aus. Unter Tiberius war es oft schon genügend, sich in irgend einer Kunst auszuzeichnen, um die Strafe der gemeinsten Verbrecher zu leiden. Caligula erlaubte zwar, mehre Schriften, welche sein Vorgänger zu den Flammen verurtheilt hatte, wieder zu lesen; aber seine sonderbare Eifersucht, in jeder Kunst der Erste sein zu wollen, verleitete ihn zu andern Tollheiten. Bessere Redner als

er wurden verbannt oder getödtet, oder retteten sich nur durch die niedrigsten Schmeicheleien. Ebenso sollten die Schriften der Rechtsgelehrten vernichtet werden, weil er kein anderes Recht wollte als seine Meinung. Sogar Homer's Werken erklärte er den Krieg, und fast hätte er aus den Bibliotheken die Statuen Virgil's und Livius' verwiesen, indem er den Ersten für einen Mann ohne Genie und Kenntnisse, den Andern für einen unzuverlässigen Geschichtschreiber erklärte. Nero wüthete gegen die Philosophen und Dichter; unter Andern mußten Lucanus und Seneca seine Antipathie gegen die Wissenschaft durch ihren Tod büßen. Seine schändliche Lust an dem Anblick eines Brandes vernichtete viele der schönsten Denkmäler der Kunst und Geschichte. Was läßt sich von Vitellius, Commodus, dem gebornen Feind der Wissenschaften, dem wüthenden Domitian und den spätern schwachsinnigen Tyrannen sagen, wenn selbst Hadrian, der nicht unter die schlechtesten gerechnet wird, durch seine unselige Eifersucht, in Allem der Erste sein zu wollen, jedes ernstliche Studium gänzlich lähmte? — In seinem übermüthigen Urtheil setzte er den Cato über den Cicero, den Ennius über den Virgil, und wollte sogar den Homer zum Vortheil des Symmachus vernichten, während Caracalla den Werken des Aristoteles überall nachspüren und sie verbrennen ließ.

Doch würde man Unrecht thun, wenn man den rohen Charakter der Kaiser und ihre grausamen Verfolgungen der Wissenschaft als Haupturſache des Verfalls derselben angeben wollte; denn die Kaiser litten nur an den allgemeinen Uebeln ihres ganzen Volkes und ihrer Zeit. Diese waren der übermüthigste Despotismus und die niedrigste Kriecherei, welche sich durch alle Klassen der menschlichen Gesellschaft und in allen Ständen auf gleiche Art zeigten. Die Systeme der alten Philosophen übten, wie die Kaiser in dem Senat, ebenso ihre Tyrannei in den Schulen aus, sie gingen von Geschlecht zu Geschlecht, und erlangten bei einer blinden Menge das Ansehen der Unfehlbarkeit, welches im Voraus jede freie Forschung erstickte. Die Poesie, die einzige immer freie Tochter der freisten Seelenkraft, war von dem Volk, das Alles unterdrückt hatte, niedergeworfen worden, und diente, eine niedrige Sclavin, der Eitelkeit der Großen. Nichts fällt bei den meisten und selbst den bessern Dichtern seit Tiberius' Zeit mehr

auf, als die schnelle Geschmeidigkeit, womit sie die allgemein herrschende Schmeichelei und Anbeterei der Kaiser auch zum Zweck ihrer Kunst machten. Valerius Maximus und Vellejus Paterculus schmeichelten dem Tiber, Lucanus dem Nero, Seneca dem Claudius und dem Nero, Statius, Quintilian und Martial dem Kaiser Domitian. So waren die Kaiser immer der Mittelpunkt, an dem die allgemeine Verderbniß sich äußerte und abspiegelte; sie geben der Geschichte die Stadien, nach welchen das allmälige Sinken gemessen werden kann, aber sie würden als Ursache angenommen dieses Sinken keineswegs genügend erklären. Sie verfolgten die Wissenschaft als eine nichtswürdige Sache, die von ihren eignen Trägern alles Werthes entäußert worden war, und sie folgten darin nur der allgemeinen Meinung.

Die Haupturſachen des Verfalls der römischen Literatur sind also erstens eine innere, der Charakter des römischen Volkes, welcher in seiner ursprünglichen Reinheit der Wissenschaft und Kunst durchaus fremd blieb und die Liebe zu denselben gänzlich von sich ausschloß, in seiner spätern Verdorbenheit aber ebenso wenig das reine Gefühl der Kunst als etwas ganz Fremdes sich anzueignen vermochte. Daher die merkwürdige Erscheinung der goldnen Zeit seiner Literatur in der ganz kurzen Epoche, wo die Republik und der Kaiserdespotismus über den Häuptern der Römer einander ablösten. Der Staat, früher das allgemeine theure Eigenthum, war dem Römer aus den Händen entrückt, er war sich selbst in dieser Uebergangsperiode fremd geworden, und befand sich in einem unsichern, gleichsam bewußtlosen politischen Zustand, und gerade in dieser Zeit blühte bei ihm die ihm fremde Beschäftigung der Musen. Dies ist eine merkwürdige Thatsache, die unsers Erachtens viel Licht auf die römische Literaturgeschichte wirft. Bei einer solchen Lage sind äußere Ursachen wenig zu rechnen. Kriege, Verderbniß der Sitten und des Geschmacks, Vernachlässigung oder gar Verfolgungen von Seiten der Regierung sind Wunden, welche der Literatur jedes Volkes von Zeit zu Zeit geschlagen werden, welche aber nicht einen Verfall auf die Art der römischen bewirken können, sobald der wissenschaftliche und Kunstsinn Eigenthum und einen Theil des innersten Wesens eines Volkes ausmacht. Hier kommt nun zweitens eine äußere Ursache hinzu, welche insofern höchst wichtig ist, als sie bald zu

einer innern wird, und dem Charakter des Volkes eine ganz neue Seite gibt, nämlich die Ausbreitung des Christenthums oder vielmehr die Entstehung der christlichen Kirche.

§. 3.

Ausbreitung des Christenthums.

Von Palästina ging das heilige glühende Wort aus, das über die Welt Licht und Wärme ausgießen sollte, das den Himmel zur Erde niederzog, und ein Reich der Liebe gründete. Die Wirkung und Lebendigwerdung des Charfreitags und des Auferstehungsmorgens war der heilige Geist, der durch die Apostel mit tausend Zungen sprach, und die Völker zu dem Reich Gottes versammelte. Unter der Aegide der begeisterten Jünger erstarkte die neue Gemeinde in zuversichtlichem Glauben an die Worte und Thaten des Heilands, in frommer Begeisterung und strenger Sittlichkeit. Kein Grübeln erschwerte noch die Tugenden des Christenthums; der Beweis von der Göttlichkeit der Lehre floß von den beredten Lippen der Apostel, und erhielt seine Nahrung in dem heiligenden Gefühl der Umwandlung und der Aufnahme in das himmlische Reich. Glaube, Liebe und Hoffnung waren die Säulen des Christenthums, das noch die philosophische Speculation nicht kannte, noch die wissenschaftliche Begründung der Lehrbegriffe. Aber mit fruchtbarer Lebendigkeit wirkten die verheißenden Worte der Jünger, die an der Quelle des Lichts gelebt, die Zeugen des großen Erlösungswerkes gewesen. Mit inniger Rührung und heiligen Schauern hörten die Neubekehrten von den Thaten und Lehren des erst jüngst verklärten Heilands, betraten sie die Stätten, wo er gelehrt, wo er gesegnet und gelitten hatte, und diese Schauer der Ehrfurcht entzündeten in ihren Herzen eine wunderbar beseelende, Alles besiegende sittliche Kraft. So bewies das Urchristenthum seine Vortrefflichkeit in seinen Werken und dem Wandel der Menschen. Noch keine Kirche (diese wurden erst im Anfang des dritten Jahrhunderts errichtet), noch keine äußere Pracht der Ceremonien, noch kein eigentlicher Gottesdienst diente der neuen Religion zum äußern Zeichen. Versammlungen in den Wohnungen der Mitglieder, später in den Zeiten der Verfolgung in Wäldern und Höhlen,

dienten den Christen zur Befestigung brüderlicher Gemeinschaft; Gebet, Gesang, Vorlesung heiliger Schriften und erbauende Belehrung stärkten den Glauben an den Heiland, und das Abendmahl erinnerte an seine unendliche Liebe zur Menschheit, für welche er den Tod gelitten hatte. So lebte die Gemeinde in ursprünglicher Einfachheit fort, und zeichnete sich äußerlich durch Nichts aus, als durch Entfernung aller Ceremonien der andern Religionen, bis sie sich weiter über die Gränzen des Landes ausdehnte, wo der große Stifter selbst sein Werk gegründet hatte. Der Eifer der Apostel und ersten Lehrer, ihre Standhaftigkeit, der heilige Geist des Glaubens und der Liebe, der durch ihre Worte sprach, gab der neuen Lehre bald Eingang in die andern Völker, und verbreitete sie in kurzer Zeit über Palästina, Syrien, Kleinasien, Griechenland, Italien und Nordafrika. Die Bedrückungen und Verfolgungen dienten nur, den Enthusiasmus zu stärken, und am Ende des dritten Jahrhunderts bestand fast die Hälfte des römischen Reichs aus Christen.

Die verschiedenen Gemeinden behielten noch eine Zeit lang ihre einfache Einrichtung bei. Jede bestand für sich unabhängig von den übrigen; das allgemeine Band, das sie an einander knüpfte, war der Eine Glaube und die Eine Liebe, die Alle beseelte; den Zusammenhang unterhielten wechselseitige Mittheilungen und Begrüßungen durch Abgesandte, und Beistände und Unterstützungen in Fällen der Noth. So lange die Apostel lebten, waren sie Vorsteher der Gemeinden, an ihre Stelle traten dann die Aeltesten, welche die Reinheit der Lehre zu bewahren und die Aufsicht über den sittlichen und religiösen Zustand der Mitglieder zu führen hatten. Es konnte indessen nicht fehlen, daß durch die Aufnahme so vieler und so verschiedenartiger Personen sich gar manche unreine, von früher Kindheit an im alten Glauben eingesogene Vorurtheile und Ideen in die neue Lehre einschlichen; der Verkehr der gewonnenen Glieder mit ihren frühern Glaubensgenossen, ihre Anhänglichkeit an manche unchristliche Gebräuche konnte nicht ganz, selbst nicht von den Aposteln, gehindert werden, und so entstand mit der weitern Ausbreitung zugleich eine Vermengung der Ideen, in welcher der Begriff der Lehre erwachen und das Christenthum in Entgegenstellung gegen die andern Kulten zum Bewußtsein gelangen mußte. Es traten

nun auch gelehrte Männer in die Gemeinde ein, deren Geist durch die griechische Speculation genährt und gebildet war, und welche, obwohl durchdrungen von der Göttlichkeit der Lehre, den Maßstab der Kritik an die neue Glaubensnorm setzten, wenn auch nur, um sie mit ihrem früher erworbenen geistigen Eigenthum in Einigung zu bringen. Das Uebergewicht ihrer wissenschaftlichen Bildung gab ihnen bald das Amt der Vorsteher, der Bewahrer des Glaubens, und das Geschäft, die öffentlichen Angelegenheiten zu besorgen, und in vorkommenden Fällen für die Gemeinde zu sprechen. Die verschiedenartigen Ansichten aber, welche sich aus allen Theilen der Welt, aus griechischen und römischen Mythologien, aus hebräischen und syrischen Kulten in das Christenthum eingeschlichen hatten, erweckten noch besonders die Kritik dieser gelehrten Vorsteher, und übten ihren Scharfsinn in Prüfung der verschiedenen Lehren, welche in den von einander unabhängigen Gemeinden herrschend geworden waren. So entfernte sich die christliche Religion von ihrer ursprünglichen Idealität, und nahm eine bestimmte Form an, welche unter den Einflüssen menschlicher Leidenschaften, nationaler Vorurtheile und tausendfacher Reibungen mit dem Geist der Zeit, mit Staat und Wissenschaft immer mehr und mehr von ihrem Einklang mit der Idee des Stifters verlor. Dieses Heraustreten in eine bestimmte Form zeigte sich auch bald in dem Streben nach einer gewissen Einheit des Glaubens und der Kirchenverfassung, welches wieder viele Reibungen mit Andersdenkenden, Irrlehrern und Ketzern veranlaßte. Die verschiedenen Gemeinden organisirten sich eine innere Polizei, man stellte besondere Diener der Kirche an für die geistigen Functionen und die zeitliche Direction der christlichen Republiken. Diese hatten zugleich das Geschäft, die Irrthümer der Ketzer aufzudecken, dieselben zum allgemeinen Glauben zurückzuführen und die Hartnäckigen aus dem Schooß der Gesellschaft zu verjagen. Diese Directionen gaben der Herrschsucht, dem Ehrgeiz und allen Leidenschaften einen weiten Raum, und fachten bald das wohlthätige Feuer des Enthusiasmus zum verheerenden Brand des Fanatismus an.

Den wissenschaftlich gebildeten Vorstehern der Gemeinden war in den ersten Jahrhunderten die Darstellung der Göttlichkeit und Vortrefflichkeit der christlichen Lehre und die Vertheidigung der-

selben gegen die Angriffe der heidnischen Philosophen ein Hauptanliegen. So überreichten Quadratus und Aristides ihre Apologien des Christenthums dem Kaiser Hadrian; Justinus, Athenagoras und Tertullian suchten den Kaiser, den Senat und das ganze Volk für ihre Sache zu gewinnen; Origenes schrieb seine gelehrten Bücher gegen den Philosophen Celsus, und viele andere Kirchenväter zwang der Zweifel der heidnischen Kritik zu ähnlichen wissenschaftlichen Vertheidigungen. Dazu reichte die Wärme des ersten Glaubens nicht aus, und man schritt zur philosophischen Untersuchung des Ueberlieferten; die Väter fingen an, den Text der vielen Abschriften zu vergleichen, zu berichtigen, und die Bücher der heiligen Schrift zu commentiren, die Speculation gewann durch diese Arbeiten bald ihren Einfluß, und so erhielt die Wissenschaft einen neuen Zweig, den die Griechen und Römer nicht kannten, die Theologie, die Wissenschaft der Religion, das Studium ihrer Dogmen und Mysterien, oder, was sie in der ersten Zeit war, die Lehre von der göttlichen Natur Christi. Hatten aber die ersten Lehrer mehr Enthusiasmus für das praktische und moralische Christenthum, und konnten sie, dieses hohe Ziel vor Augen, manchen schiefen Begriff, manche unlautere Idee über Natur und Ursprung Gottes und des Religionsstifters übersehen, und betrachteten sie den Glauben mehr als Mittel zu einem frommen, tugendhaften Wandel: so ward jetzt, da die neue Lehre durch Sophismen, Grübeleien, Traditionen, manche unreine Beisätze erhalten, und der Meister nicht mehr lebte, der sein Werk allein hätte läutern und sichten können, im Gegentheil der Glaube eben deswegen die Hauptsache, und die Intoleranz erhob ihr störriges Haupt. Eine eigne, bei den Römern kaum gekannte Erscheinung war diese Intoleranz. Gibbon (**Decline and Fall of the Roman Empire, chap. 2**) erklärt sehr gut die Duldung der verschiedenen Meinungen und Ansichten über Religion bei den Römern dadurch, daß dort die kirchliche Herrschaft mit der politischen vereinigt, der Kaiser zugleich Pontifex Maximus war. Die Politik des Senats und der Kaiser war sehr glücklich unterstützt durch die Aufklärung einiger ihrer Unterthanen und durch den blinden Aberglauben der Uebrigen. Die verschiedenen Kulten im römischen Reich waren alle von dem Volk als gleich wahr, von den Philosophen als gleich falsch, und von dem Magistrat als

gleich nützlich angesehen worden. Die Toleranz erhielt die gegenseitige Eintracht. Die Dichter hatten zuerst die Mythologie für das Volk aufgestellt; dem ungeachtet konnten aber die Philosophen ungestraft ihre eignen Beobachtungen über das höchste Wesen und dessen Weltregierung anstellen. Cicero bekämpfte mit den Waffen der Vernunft und Beredsamkeit die Systeme des Heidenthums; aber trotz dem Geist der Irreligion in dem Zeitalter der Antonine respectirte man doch das Interesse der Priester und die Leichtgläubigkeit der Masse. Die Philosophen behaupteten in ihren Schriften die Würde und die Rechte der Vernunft, unterwarfen aber ihre Handlungen der Macht der Gesetze und Gewohnheiten.

Ganz anders war es aber in den Christengemeinden. Hier konnten kritische Untersuchungen über das göttliche Wesen und sein Verhältniß zur Welt nicht neben oder außer den Ueberlieferungen der christlichen Glaubenslehre bestehen. Was die Masse glaubte, mußte die Kritik gutheißen; was die Philosophen aufstellten, mußte mit der heiligen Schrift übereinstimmen. Man verwechselte indessen bald den reinen Glauben, der die Seele des tugendhaft christlichen Wandels ist, mit den zufälligen Bestimmungen, die ein blinder Eifer zu einem Gebäude zusammenstellte, und mußte mit um so unerbittlicherer Strenge die Annahme und Gültigkeit der theologischen Systeme verfechten, je mehr die Beihülfe heidnischer Spitzfindigkeit die ursprüngliche Lauterkeit des Christenthums trübte. Die mühsam durchdachte und durchkämpfte Lehre von der Dreieinigkeit, von der Unterordnung oder Beiordnung des Sohnes unter oder neben den Vater, von der Aufnahme des heiligen Geistes in die Dreiperson mit gleichem oder geringerm Rang, von der doppelten Natur Christi u. s. w. waren unerweisliche Ideen, welche die verschiedensten Entgegnungen zuließen. Die Verfechtung derselben war schwer, die Entgegnung erweckte Leidenschaften, die bald eine nie geahnte Heftigkeit entwickeln und ein unsägliches Elend über die Menschheit bringen sollte.

Den Griechen war ihre Religion als Form gegeben, aber als lebendige Form, welche in ihrer innersten Tiefe den reinen Funken ernährte; sie schmückten sich ihre Form geistreich und gewandt aus und umgaben sie mit allen Reizen der Dichtung.

Aber früh ahneten sie auch die reine Idee, und rangen mit der Form, um jene zu befreien und in ihrem Glanz darzustellen. Die Geschichte der griechischen Philosophie von Hesiod bis Plato und Aristoteles gibt uns ein erhebendes Bild von dem Kraftaufwand, womit dieses Volk die ursprüngliche Idee der Gottheit nach und nach von allen sinnlichen Beisätzen befreit und in ihrer metaphysischen Reinheit darzustellen gesucht hat. Das Christenthum, welches ein unglückliches Loos bald in ungeschickte Hände warf, betrat die umgekehrte Bahn. Der Stifter gab der Menschheit das Ideal der Religion, die reinste, übersinnlichste Idee der Gottheit; aber die nächstfolgende Zeit vermochte nicht sich bis zu ihr zu erheben, das heilige Feuer erlosch zum glimmenden Funken, und die sinnliche Natur erbaute über demselben eine Form von wunderlichen Symbolen, die stets vervielfältigt und verziert, zuletzt den Zugang zu dem Heiligthum versperrten. Diese Form vertrat der Masse die Religion, und der Gottesdienst ward Ceremonie. Von der andern Seite wirkte dieses Hinneigen zur Form auch im äußern Leben der Gemeinden, und begegnete bald jener innern Richtung. Als die Ideen des jüdischen Priesterthums sich in die christliche Lehre einschlichen, bildete sich ein besonderer Stand für die ausschließliche Verwaltung der heiligen Gebräuche, und er trennte sich als Klerus scharf von den übrigen Gemeindegliedern. Die große Macht dieses privilegirten heiligen Standes, welche sich auf den Einfluß der ihm übertragenen Kirchenzucht, auf die bald festwurzelnde Meinung besonderer nur auf ihn vererbter Ueberlieferungen aus dem Munde der Apostel und auf manche ihm anfangs aus Liebe und Ehrfurcht bewilligte Vorrechte stützte, riß den Leidenschaften alle Schranken nieder, und führte nach und nach zu einem irdischen Reich der Kirche, welche Idee der große Stifter derselben so oft bekämpft hatte. Die Gemeindevorsteher wurden Priester, deren mächtiges Corps unter der Regierung von Bischöfen stand. Die Bischöfe jeder Provinz vereinigten sich in Synoden, wo sie das Wohl der Kirche besprachen, die Glaubenslehren feststellten, die Controversen beseitigten. Diese Synoden gaben den Bischöfen eine große Gewalt über die Gemeinden und die untern Priester; auch verwandelten sich bald genug die frühern Ermahnungen zu frommen Wandel und reinem Glauben in Befehle, deren natürliches Gefolge die Kirchenstrafen,

Verketzerungen, Verfolgungen waren. Die Priester sahen die Gewalt und Anmaßung ihrer Bischöfe sehr ungern, indessen begnügten sie sich mit der Genugthuung, dieselbe Gewalt auf ihre Gemeinden auszuüben, und eine strenge Disciplin und Wachsamkeit half leicht über die Schranken hinüber, welche sich dem Streben nach monarchischer Einheit entgegensetzte. Nach diesem ersten Sieg gaben die Synoden den Bischöfen noch ein anderes Feld für ihren Ehrgeiz. Den Vorsitz in den Versammlungen führten die Bischöfe der Provinzial-Hauptstädte, und diese suchten dieselbe Autorität über die andern auszuüben, wie jene über die Priester. Ueber den Metropolitanbischöfen standen wieder die Bischöfe der fünf oder sechs Hauptstädte des römischen Reichs, und so sehen wir die Kirche sich nach und nach in pyramidalischer Form constituiren, welcher natürlich die Spitze nicht fehlen durfte, und wirklich verlor man sowohl in Rom als in Constantinopel diese Spitze des Kirchenreichs nicht aus den Augen. So ward der Menschheit statt eines Himmelreichs, das der Heiland gründen wollte, durch Mißverstand und Unverstand ein Kirchenreich, künstlich aufgeführt, und mit vieler Schlauheit, Wachsamkeit, glücklicher Benutzung der Umstände, besonders der Schwäche der Kaiser und der Unwissenheit und Leichtgläubigkeit der Völker, erhalten. Die Concilien waren die Schlachtfelder, auf welchen sich dieses Reich gründete; dort erhoben sich die Bischöfe zu Gesetzgebern des Glaubens, und erkämpften sich das Recht des Despotismus und der Verfolgung, wozu ihnen das Mönchswesen die Macht gab.

Fanden nun schon in der ersten Zeit des Christenthums mannigfaltige Reibungen der verschiedenen Ansichten statt, und mußten schon die Apostel und ersten Lehrer dem Glauben und Kultus eine außerordentliche Ausdehnung geben, so mußten sich diese Reibungen zu förmlicher Zwietracht entzünden, als die unreinen Mischungen der Unwissenheit und des Aberglaubens auf der einen, und der zügellosen Herrschsucht auf der andern Seite sich einander in die Hände arbeiteten. Mit der Vermehrung der Gemeinden bildete sich eine herrschende Partei, welche ihr geistiges Ansehen mit immer wachsender Strenge und Anmaßung ausübte. Man verlangte von den achtungswerthesten Mitgliedern, daß sie ihre besondere Meinung aufgeben sollten, ohne doch gerade die allge-

mein gültige durch vernünftige Ueberzeugung begründen zu können. Die Gegner wurden nur desto kühner in Behauptung ihrer Ansicht, und empörten sich zuletzt offen gegen die Freiheit der Kirche. Unbedeutende Fragen, wie über die Wiederaufnahme der Christen, welche bei den Verfolgungen Schwäche gezeigt und die Gemeinden verlassen hatten; willkürliche Lehren, welche der durch Mißverständniß genährte Aberglaube dem Christenthum aufgedrängt, wie die Lehren von der Erbsünde, vom Fegefeuer, von der doppelten Natur Christi, von der Natur und dem Kultus der Maria, entzweiten die Kirche in unzählige Sekten, welche alle ihre eigenthümlichen Ansichten mit erstaunlicher Erbitterung, Grausamkeit und Wildheit verfochten. So lange die Macht des Heidenthums noch schwer auf den jungen Gemeinden drückte, legte sie den Aeußerungen des Religionshasses einen starken Zügel an. Constantin's und besonders Theodosius' Regierung emancipirte endlich die Christen, und das Heidenthum ward mit Gewalt verdrängt. Die Kirche erhielt Frieden und Sicherheit nach Außen, und Muße genug, in ihrem eignen Fleisch zu wühlen. Nachdem das Concilium zu Nicäa allen Christen ein bindendes Glaubensbekenntniß aufgezwängt hatte, wurde Vertheidigung der Lehre die erste Pflicht der Obrigkeit, Verfolgung der Andersdenkenden der Maßstab ihrer Pflichterfüllung. Alle Versammlungen der Ketzer wurden verboten, ihre Güter zum Vortheil der rechten Kirche geraubt, die Menschen gemartert und ins Elend verwiesen. Keine Furie ist schrecklicher, als die sich unter dem Priestergewande birgt. Dieselben Strafen, welche früher Diocletian gegen die Christen verhängt hatte, wurden nun gegen die Ketzer angewendet, und dieselben Bischöfe, welche bei den Christenverfolgungen so beredt die Rechte der Menschheit angerufen hatten, riefen nun dieselbe Qual gegen ihre Religionsbrüder an. Von nun an bietet die Kirchengeschichte mehre Jahrhunderte lang der Menschheit ein beschämendes Bild von thierischer Grausamkeit und Roheit, Lust an Mord und Raub und allen Verbrechen und Schandthaten des Fanatismus, welche nur mit den lächerlichsten und unsinnigsten Aeußerungen des Aberglaubens abwechselten. Selbst die angesehensten und gelehrtesten Kirchenväter ließen sich von dem allgemeinen Schwindel der Roheit hinreißen, und kaum schraken wenige derselben vor den Greueln zurück, welche dem heiligen Am-

mianus den Ausruf entlockten, daß die reißendsten Thiere dem Menschen weniger furchtbar seien, als es die Christen einander wären.

So arbeiteten Unverstand, Unsittlichkeit, überspannte Leidenschaftlichkeit an der Umformung der christlichen Religion in eine despotische christliche Kirche, und der Geist, der kaum von der Furcht vor einem rächenden Jehova, vor einem donnernden Jupiter befreit war, ward nun an die Schrecken einer unerbittlichen Priesterschaft gefesselt. Der reine Sittenwandel, den das Urchristenthum gefordert und mit bewundernswerther Treue und Standhaftigkeit beobachtet hatte, verlor seinen Preis, da er dem Ehrgeiz nicht dienen konnte. Ein unseliges Mißgeschick ließ die christliche Lehre zur Zeit der größten Verworfenheit und tiefsten Erniedrigung des menschlichen Geschlechts sich ausbreiten. Sclavenfurcht von Seiten der Masse und tyrannische Willkür von Seiten der Obern mit einer allgemeinen bodenlosen Liederlichkeit waren der Charakter des römischen Volks und der eroberten Welt. Von einem solchen Zustand konnte die christliche Religion nur die entsetzlichste Entwürdigung erfahren. Die sclavische Masse wechselte nur die Fesseln, ward in allen Schrecken der Mystik und Schwärmerei, des Fegfeuers und der ewigen Verdammniß umhergeworfen, und erhielt keinen andern Trost, als durch Bezahlung und Aufopferung seines irdischen Wohlseins sich aufgedrungene Heilige und unersättliche Priester zu Fürbittern zu erkaufen, die sich zwischen die Menschheit und die Gottheit mit frecher Anmaßung eingezwängt hatten und das Geschäft der Vermittelung zu ihrem Vortheil ausbeuteten. Wie mußten die Früchte, die der große Erlöser mit seinem Werk bezweckte, in dem Keim verfaulen, da seine erhabensten Principien dem Interesse der Kirche geradezu entgegen waren. Es ist eine merkwürdige Erscheinung jener Zeit, daß gerade die Ketzer allein eine strenge Sittlichkeit und einen reinen, tugendhaften Wandel als eines ihrer ersten Gesetze aufstellten, und daß manche Sekten gerade wegen dieser Principien verketzert wurden. Die orthodoxe Kirche fand die grobe Sinnlichkeit, die abergläubische Lenksamkeit der Masse viel zu bequem, um ihnen entgegenzusteuern; sie gab ihnen im Gegentheil reiche Nahrung durch Ausbildung des Mönchswesens, des Marienkultus, der Heiligen- und Reliquienverehrung, und indem sie

sich auf diese Art überhaupt jeder neuen Erscheinung des Aberglaubens, jedes neuen Ausbruchs des irregeleiteten Gefühls sogleich bemächtigte, und daraus eine neue Fessel für das Volk, eine neue Waffe für sich schmiedete, gelangte sie zu einer Macht, welche mehr als einmal den kaiserlichen Thron erschütterte und den halben Erdkreis unter blutigen Trümmern begrub.

Es ist klar und bekannt, daß die neue Kirche die Erhebung des Geistes über die Macht der Sinnlichkeit nicht bezweckte und nicht beförderte. Indessen trägt der Klerus nicht alle Schuld dieser neuen Fesseln. Er ward so gut wie die Masse von seiner Zeit getragen und fortgerissen, und huldigte dem allgemeinen Geist des Egoismus, der Genußsucht, Habsucht, Unwissenheit und Roheit; und nur durch seinen Ehrgeiz und seine Herrschsucht erhob er sich über dieselbe. Aufklärung, wissenschaftliche Bildung waren schon vor ihm fremd gewordene Dinge im römischen Reich; der laute, zänkische Ton, womit die neue Kirche auftrat, entfernte nun vollends die Musen. Alles Interesse, was der Materialismus übrig ließ, war von den Theologen in Anspruch genommen; selbst die Sorgen der Regierung und Vertheidigung des weitläuftigen Reiches, die politischen Erschütterungen im Innern, ja die größte Gefahr, die seiner Existenz von Außen drohte, konnten nur vorübergehend die allgemeine Aufmerksamkeit von der Kirche abwenden. Was bot aber diese als Ersatz für die Entfremdung aller Interessen, Verhältnisse, Studien, welche den Geist erwecken und üben konnten? Nichts als höchst unfruchtbare Zänkereien um völlig leere, wo nicht unsinnige Hypothesen, deren fanatischer Charakter, verglichen mit dem spätern Fanatismus der Sarazenen, zum mindesten höchst widerlich erscheint. Der Klerus war übrigens in dem ausschließlichen Besitz der damals erlaubten und möglichen Gelehrsamkeit; allein wie entsetzlich unfruchtbar diese Gelehrsamkeit war, wie wenig sie der Zeit weder Licht noch Wärme gab, davon geben die nächstfolgenden Jahrhunderte ein schreckliches Beispiel. Der einzige Gegenstand, woran der Witz und Scharfsinn der hervorragendsten Geister sich üben konnte, war Erfindung neuer Theorien und Systeme, Widerlegung oder Vertheidigung der Ketzereien, Beleuchtung und Erklärung unhaltbarer Ideen; wie unnütz aber diese unglaublichen Geistesanstrengungen waren, welche die Dialektik und Sophistik auf den Gi-

pfel erhoben, beweist der Umstand, daß weder Religion noch Wissenschaft, weder Humanität noch Literatur das geringste dabei gewannen. Die Concilien zogen nur neue Knoten in diesen schmählich verwirrten Faden, dessen Entwirrung nachher die Hauptwortführer der Kirche nicht mehr gewachsen waren, und welcher nur durch einen geistigen Eroberer durchschnitten wurde. Unsere Bibliotheken opfern große Räume zur Aufschichtung dieser unfruchtbaren Masse von Werken aus einer finstern Zeit. Ueber ein Jahrtausend liegen sie da, eine ungeheure Last, die, selbst todt, keinen geistigen Funken zu beleben vermag, und sollten als merkwürdige Versteinerungen des menschlichen Witzes eher einen Platz in unsern naturhistorischen Kabinetten finden.

War nun diese theologische Literatur für die Religion von keinem Nutzen, so brachte sie die weltliche Literatur dafür an den Rand des Untergangs. Die griechische Sprache, einst das Organ des hell und weit leuchtenden Genius, die schon durch die politische Theilung des römischen Reichs viel von ihrem wohlthuenden Einfluß in Italien verloren hatte, erhielt nun durch die kirchliche Trennung völlig den Todesstoß, und ward dem Volk, das seinen Geist nicht an den Reibungen abweichender Meinungen üben und schärfen sollte, gänzlich entzogen. Die lateinische Sprache ward ebenfalls, nicht allein durch die Kirche, aber doch unter deren eifriger Mitwirkung, verdorben und dem Volk ungewohnt, und nur noch durch die Kirchenväter repräsentirt. Der größte Theil des Klerus schlief unter dem großen Leichentuch der Wissenschaften, nur wenige besaßen die Geisteswerke der klassischen Zeit, hüteten sich aber wohl, das confiscirte Gut zu veräußern. Uebrigens wurde die alte Literatur unter einem Gesichtspunkt betrachtet, der jede Bekanntschaft der Laien sowohl als der Priester völlig abschneiden mußte; sie fiel unter den allgemeinen Begriff der Ketzerei. Mehre Kirchenväter kannten sie wenig, als etwas außer ihrem Kreise Liegendes; andere, ein Tertullian, Origenes, Lactantius, studirten sie sorgfältig nur in der Absicht, sie zu bekämpfen und zu widerlegen. [1]) Auf dem Concilium zu Karthago wurde den Bischöfen, fast den einzigen Menschen, die sich überhaupt mit Lesen abgaben, verboten, die heidnischen Schriften zu

1) Tiraboschi Storia della Letter. ital. Tom. II, Libr. III, cap. 2.

lesen. Der heilige Hieronymus beklagt sich bitter, daß die Priester die Evangelien und Propheten bei Seite legten, und dafür die Komödiendichter und verliebten Eclogen studirten, und den Virgil stets in den Händen hätten. Er thut dabei das Geständniß, daß er selbst den nämlichen Fehler begehe, aber mit der naiven Entschuldigung, dies geschehe zum Besten der Kirche, nämlich damit er die Nichtigkeit und Unhaltbarkeit der heidnischen Systeme desto genauer kennen lerne.[1]) Andern aber raubte ihr blinder Eifer auch sogar diese unschuldige Neugierde; ihre rohe Hand zerstörte alle Meisterwerke aus der heitern Zeit der Götter, und die christlichen Barbaren haben in dieser Hinsicht den Arabern kaum noch etwas übrig gelassen. Sie verloren indessen selbst ihren Zweck, die Beförderung und Kräftigung der christlichen Religion; denn durch die unzähligen Schriften dieser Heiligen ward natürlich die heilige Schrift dem Volk immer weiter aus den Augen verdrängt.

Das Wüthen gegen alles Altklassische findet zum Theil seine Rechtfertigung in der ersten Lage der Kirche. Schon die entgegengesetzten Principien konnten sich neben einander nicht vertragen; die harten Verfolgungen, denen die jungen, für ihren Glauben begeisterten Gemeinden ausgesetzt waren, mußten die Heiden als unversöhnliche Feinde des Christenthums erscheinen lassen, und die Sorge für das Fortbestehen ihrer eignen Kirche ließ natürlich die Idee aufkommen, alles Heidnische zu unterdrücken und zu vertilgen. So verschieden daher die Parteien und Sekten in ihren Ansichten waren, so stimmten sie doch alle in ihrem Haß und Eifer gegen das Heidenthum überein. Mit demselben Abscheu und derselben Furcht vor einem Rückfall, mit denen sie die heidnischen Gebräuche ansahen, flohen sie auch die Künste, die aus jener unreinen Quelle geflossen waren. In der Sprache der Kirchenväter sind Apollo und die Musen die Organe des Höllengeistes, Homer und Virgil ihre Hauptdiener. Theodosius gab eigentlich erst der Zerstörungswuth die rechte Ausdehnung; unter ihm wurde der Götterdienst allgemein verboten, und Heilige und Reliquien nahmen die verlassenen Rechte ein. Mit furchtbarem Eifer zog der lang genährte Haß von Land zu Land, und seine Schritte be-

1) Ginguené, Hist. littéraire de l'Italie. Tom. I, chap. I. pag. 30 ff.

zeichneten zertrümmerte Göttersitze. Barbarische Roheit gesellte sich zu dem Enthusiasmus für den endlich errungenen Sieg der Kirche. Ohne Schonung durchzogen Bischöfe mit ihren Banden fanatisch wüthender Mönche Gallien und Syrien, Italien und Afrika, und zerstörten die Tempel, Meisterwerke griechischer Baukunst und alle Monumente des heidnischen Alterthums; zugleich beraubten und ermordeten sie die Heiden, oder plünderten deren Eigenthum zur Ehre Gottes, wobei die Ketzer kein besseres Schicksal hatten. Nur wenige Werke wurden der Nachwelt gerettet; das Pantheon in Rom war zum Glück kurz vorher in eine christliche Kirche verwandelt worden und entging den rohen Händen der Barbaren. Sonst aber bezeugen unzählige Ruinen der herrlichsten Denkmäler des Alterthums den Eifer dieser christlichen Raubmörder. Der prachtvolle Tempel des Serapis zu Alexandria mit der kostbaren Bibliothek wurde von dem dortigen Erzbischof, dem heiligen Theophilus, einem blutdürstigen Feind des Friedens und der Tugend, völlig zerstört. [1])

1) Gibbon, Decline and Fall of the Roman Empire. Chap. 28.

Zweiter Abschnitt.

Verjüngung Italiens durch die germanischen Völker.

---

§. 1.

Verjüngung in der Politik.

Das bisher Gesagte ist genügend, uns auf eine richtige Würdigung der fünf oder sechs Jahrhunderte nach dem Sturz des römischen Reichs zu leiten. Der traurige Zustand der Völker am Ende der alten Periode beweist, daß Rom durch die Einfälle der nordischen Völker nichts mehr verlieren konnte, und daß sein Ende nicht durch die Fremden, sondern durch seine eigne Bodenlosigkeit herbeigeführt wurde. Eine strenge Nemesis waltete über diesem Reich der Säuglinge von Wölfen: Rom ging durch seine eignen Räubereien unter, und es fand zu seinem Glück Sieger, welche das Gefallene mit mehr Großmuth schonten, als es in den Tagen seines Glanzes manchem ungleich größern Volke hatte angedeihen lassen. Eng waren die Gränzen der Entwicklung dieser Kriegernation gesteckt, und es hatte dieselbe glänzend erfüllt; was nur die Tugend der echten Männlichkeit und des Bürgersinns Großes vollbringen kann, hatten die Römer erschöpft; aber nur bis dahin, und nicht weiter, sollten sie gehen. Was nicht durch eisernen Arm und eisernen Sinn erzwungen werden kann, war ihnen versagt. Sie wollten auch der Musen Reich erobern, und

den freien Gott des Wissens und der Künste an ihren Boden fesseln, und seit diesem zu kühnen Versuch kränkelten sie. Ihr Genius wich von ihnen, und die erzürnte Gottheit verlieh der im Siegesgepränge entweihten griechischen Kunst eine tödtende Kraft. Es ist aus mancher Ursache fast zu bedauern, daß Rom nicht eher unterging; manche Verhältnisse hätten sich anders gestaltet, und die Welt vielleicht nicht so lange gebraucht, sich von der tiefen Gesunkenheit zu erholen. Was fanden die nordischen Völker vierhundert Jahre, nachdem sie vor Marius zurückgebebt waren? — 1) Einen Staat, der sich selbst längst überlebt hatte, ein völlig zerrüttetes, auseinanderfallendes Reich, das seine innere Schwäche nur noch künstlich hinter tapfern Söldnern verbarg; 2) gänzlich aufgelöste Sitten, welche, nachdem die Tugenden des Römersinns unter Verweichlichung und Genußsucht erstorben waren, den alten Grundton des Volkscharakters, den Egoismus, nur desto greller und härter hervorleuchten ließen; 3) eine gänzliche Verläugnung aller Vaterlandsliebe und Tugenden, welche früher so herrlich aus ihr hervorgesproßt hatten. Was war dem Römer auch noch das Vaterland? Fremde regierten im Senat und in allen Civilämtern, Fremde waren berufen und bezahlt, das Vaterland zu vertheidigen, Fremde setzten sogar Kaiser ein und ab. Ueber diese politischen und moralischen Trümmer hatte eine längst untergehende Religion ihre letzten trüben Strahlen gesandt, aber sie gab weder Licht noch Wärme mehr, und alles Große, was allein ihre begeisternde Kraft zu schaffen vermag, war längst mit ihr hingeschwunden. Dafür war ein fremder Kultus aufgegangen, und hatte sich gewaltsam und herrisch Platz verschafft. Er leitete sich von einer hehren Religion ab, die aber längst in den Herzen erloschen war, und deren sich der letzte Rest von Energie, die noch bestand, bemächtigt hatte, um sie dem Egoismus der Zeit als Mittel zuzurichten, und das merkwürdigste monarchische Gebäude aufzubauen, eine Kirche, welche Ketzer verdammte, statt den verheißenen Segen über die Welt zu verbreiten, welche die Völker in die schimpflichste geistige Sclaverei stürzte, statt die Menschheit von der Sinnlichkeit und knechtischen Furcht zu befreien.

So fanden die nordischen Riesen die entarteten Nachkommen der einstigen Welteroberer; schwachköpfige Kaiser, die vor der Wuth der Mönche zitterten; einen Glauben, der sich in Grau-

samkeiten und Verfolgungen stark zeigte; eine Kirche, die sich durch ihre Anmaßungen in ein unnatürliches Verhältniß zum Staat setzte, und sie selbst, die Sieger, als Ketzer verdammte; eine träge, sclavische Volksmasse, der alle Triebfedern zu großen Thaten längst untergegangen waren; Wissenschaft und Kunst, von jeher fremd in der Seele des Römers, jetzt der Verachtung und Verfolgung preisgegeben; nur die gemeinsten Interessen brachten noch die alte Maschine in Bewegung, gemeine Interessen regierten die Kaiser, die Kirche, die Reichen und die Sclaven.

Diese allgemeine Schlechtigkeit war so gränzenlos und überwiegend, daß das erste erobernde Volk, die Heruler, gleich nach dem ersten Jahrzehent darin verschlungen wurde und spurlos versank. Die Gothen, eine äußerst kräftige, edle Nation, hielten sich doch auch nur sechzig Jahre lang oben, und versanken dann ebenfalls spurlos, eine Beute der allgemeinen Verderbniß. Erst dem dritten Eroberer, den Longobarden, welche auf die vortreffliche Grundlage der frühern bauen konnten, gelang es sich zu halten, und ihre rettende Kraft fortwährend geltend zu machen. Es ist für den, der die Geschichte der Völkerwanderung ohne Vorurtheil liest, außer allem Zweifel, daß Italien nur durch diese Eroberer aus dem schrecklichen Todesschlaf gerettet worden ist, worein es seine schlechten weltlichen und geistlichen Regierungen versenkt hatten. Man setzt die Periode der größten Finsterniß gewöhnlich in diese Zeit der Völkerwanderung, und nimmt die „Barbaren" als die Hauptfeinde des Lichtes an; allein nur die Achtung vor dem römischen Namen kann zu einem solchen Selbstbetrug verleiten, und doch gehört diese Achtung einer längst vorangegangenen Zeit an. Die Finsterniß herrschte in den letzten Jahrhunderten Westroms, und die Regierung der nordischen Völker war die Zeit des ersten Erwachens. Die ersten Erfolge dieser Eroberer waren kaum sichtbar, und sie selbst fielen als Opfer ihrer gigantischen Unternehmung, eine Nation wie jene Römer zu regeneriren. Doch ist ihr unermeßlicher Einfluß ganz unverkennbar, und was später Großes in Italien geleistet wurde, ist wahrlich nicht von jenen Römern, die 476 politisch untergingen, sondern von den wiedergebornen Italienern, den Nachkommen jenes frischen nordischen Geschlechtes, geleistet worden. Die lange Zeit, welche verstrich, bis der neue Aufschwung der Kultur und

Wissenschaft und Kunst deutlich wurde, gibt gerade einen Maßstab für die ungeheure Verdorbenheit des Volks unter römischem Scepter, die sich so lange gegen alle bessern Einflüsse sträubte, und erst, nachdem sie zwei Riesengeschlechter unter ihren Wogen begraben hatte, endlich die Keime einer bessern Entwicklung in sich Wurzel fassen ließ. [1]) Gehen wir kurz die Geschichte dieser Umwandlungen durch, und überzeugen wir uns fester von den Kulturbestrebungen der „Barbaren", von den Schwierigkeiten, welche sie vorfanden, und von dem Erfolg ihres Strebens.

Odoaker, der Fürst der Heruler, machte dem schon verscholl-enen römischen Reich auch der Form nach ein Ende, indem er den letzten figurirenden Kaiser absetzte, und selbst die Regierung übernahm. Er goß seit langer Zeit zum ersten Mal die Segnungen des Friedens dreizehn Jahre über das geplagte Land aus, und war ein gerechter und milder Fürst. Die italienischen Schriftsteller erkennen dies an, jedoch mit dem übermüthigen Zusatz: „obgleich er ein Barbar und Arianer (folglich verdammter Ketzer) war." Das Demüthigende, was dieser Zusatz für die orthodoxen

---

1) Sismondi (Histoire des Républ. ital. du Moyen Age. T. I, chap. I. 2. Ausgabe) vergleicht den unglücklichen Zustand Italiens bei dem Sturz des römischen Reichs mit demjenigen zur Zeit des deutschen Kaisers Otto I., da die Großen edel, stolz, kriegerisch waren, die Bürger, einig und stark, in ihren Städten ihre Vorrechte, ihre Municipalsitten und Freiheiten vertheidigten, und sich durch ihren Muth und ihre Tugenden der Freiheit würdig bewiesen; und ruft dann aus: „Dies ist eine merkwürdige Veränderung in dem Charakter eines Volks, ein Phänomen, welches sich nirgends wiederfindet, eine Nation, die sich verjüngt, nachdem sie bis zur untersten Stufe des Verfalls gesunken war." — Allerdings merkwürdig, wenn man mit dem Verfasser annehmen will, daß eine und dieselbe Nation sich aus eignen Mitteln so verjüngt habe. Sismondi bleibt aber bei dieser ihm auffallend dünkenden Erscheinung ganz ruhig, geht über die fabelhaften Verjüngungsjahre kurz hinweg, und gedenkt nicht, daß Italien seine Wiedergeburt den Gothen, Longobarden und Franken verdankt. Durch diese Vernachlässigung entbehrt sein Werk über die Entwicklung der italienischen Republiken seine Hauptbegründung. Er entschuldigt sich mit der Dunkelheit jener fünf Jahrhunderte, doch ist darin gerade noch so viel Licht, um deutlich zu sehen, daß die Italiener selbst zu ihrer Verjüngung nichts thaten, und in ihrem unglücklichen Zustand nichts thun konnten. Im andern Fall aber ist nichts merkwürdig als die lange Zeit, und nichts zu bedauern als die Aufopferung edler Völker, welche nöthig waren, um Italien ein anderes Blut zu geben.

Römer enthält, ist übersehen worden. Nach Ennodius erließ er den Einwohnern von Pavia alle Steuern für fünf Jahre, um sie für den Krieg gegen den Kaiser Orestes zu entschädigen, und ihnen neue Kräfte zum Aufbau ihrer verbrannten Häuser zu geben. Auch der Bischof erhielt alle Unterstützung, um seine Kirche wieder zu bauen. Obgleich Ketzer, beleidigte er nie die orthodoxe Kirche in Italien, sondern beschützte sie im Gegentheil als gerechter Regent, ertheilte den Bischöfen Benefizien, befahl dem Volk in Ausübung seines Kultus ein anständiges Betragen, und bedrohte mit strengen Strafen alle Störungen der Andacht. Kein orthodoxer Bischof ward von ihm bedrängt, in keinem geistlichen Schriftsteller seiner Zeit ist irgend eine Klage gegen ihn als grausamen Barbaren zu finden, und dieses allgemeine Stillschweigen in einer Zeit, wo die katholischen Geistlichen das allgemeine Weltgericht niederschrieben, ist ein feierliches Zeugniß für seine seltne Toleranz, Gerechtigkeit und Milde.[1])

Das Gift der allgemeinen Verderbniß hatte indessen sein Volk bald entnervt, und er fiel mit ihm als das erste Opfer der Regeneration. Sein großes Werk setzten die gothischen Könige fort, deren glänzende Reihe Theodorich beginnt. „Theodorich, sagt Tiraboschi a. a. O., ein milder, freigebiger, hochherziger Fürst, führte viele Jahre lang eine so ruhmwürdige Regierung, daß unter ihm Italien glücklicher war als unter vielen Kaisern." Auch er war, wie alle ostgothische Könige, Arianer und Ketzer, was immer mit besonderm Nachdruck angeführt wird, gab aber so wenig als sein Vorgänger den Katholiken irgend einen Grund zur Klage, sondern begünstigte sogar viele Bischöfe. Er fand Land und Volk noch in einem traurigen Zustand, den zu heben der gute Wille Odoaker's nicht mächtig genug gewesen war. Toskana und viele andere Provinzen waren fast menschenleer; Bologna, Piacenza, Modena, Reggio mit ihren Gebieten lagen ganz verwüstet; das Gesindel, das trotz der Verarmung in seinem gewohnten schimpflichen Müßiggang beharrte, und früher von den Reichen gefüttert worden war, starb nun hin, oder verlor

1) Tiraboschi, T. III, Libr. I, cap. 1. — Filippo Moisè, Storia de' Dominii stranieri in Italia della caduta dell' Impero rom. in Occidente fino ai nostri giorni. Tom. II, Libr. I, cap. 2.

ſich, da die Spenden ausblieben. [1]) Theodorich's vortrefflicher Sinn ging dahin aus, die tiefen Wunden des Landes zu heilen, und den Krankheitsſtoff mit der Wurzel auszurotten. Er gab dem Ackerbau neue kräftige Arme, und unterſtützte den Handel und die Gewerbe. Er ſicherte den Frieden ſeines Reichs nach Außen durch mehre Siege ſeiner geübten Heere und die Wachſamkeit ſeiner Flotten, die Ruhe und das Glück im Innern aber durch ſeine Mäßigkeit, Kraft und ſeine weiſen Geſetze. Kein Unterthan wurde beeinträchtigt, denn jeder durfte die neuen gothiſchen Geſetze annehmen oder nach ſeinen alten fortleben; kein Unterthan wurde in ſeinem Glauben gekränkt oder in ſeinem Kultus geſtört, denn jede Kirche genoß bei ihm gleiche Rechte und gleiche Unterſtützung. Theodorich ſetzte ſich in der Geſchichte der Fürſten ein dauerndes Denkmal des Ruhms, und gab dem Namen der Gothen einen Glanz, welchen billigere Zeiten beſſer würdigen werden. Selbſt ſchon der ängſtlich orthodoxe Tiraboſchi kann ſich bei der Erinnerung an ſein großartiges Wirken des Ausrufs nicht enthalten: „Warum hatte doch Italien nicht mehre Jahrhunderte lang ſolche barbariſche Herrſcher wie Theodorich!" Sein großer Geiſt vererbte ſich auch auf ſeine Nachfolger, unter welchen treffliche Regenten glänzten; doch mußte auch dieſer edle Stamm auf dem verdorbenen Boden untergehen, und obgleich die treffliche Natur der Gothen der Entnervung länger widerſtand, als die ihrer Vorgänger, ſo hatten ſie dafür auch das traurige Loos, unter dem Schwert eines elenden Volks zu fallen, dem ſie kurz vorher noch Schrecken eingeflößt hatten. Der griechiſche Kaiſer ſchickte ſeine Heere nach Italien, um daraus das Volk zu vertreiben, das er ſelbſt aus Angſt für Conſtantinopel dahin gewieſen hatte. Da die Gothen vor dieſer Treuloſigkeit nicht aus ihrem guten Rechte weichen wollten, ſo entſpann ſich ein ſiebenjähriger verwüſtender Krieg, worin Betrug, Geiz, Hinterliſt und jede Niederträchtigkeit, die aus der Römer Zeiten kaum gedämpft waren, wieder ihr Schlangenhaupt erhoben und in dem unglücklichen Land wucherten. Die glatten Hände der habſüchtigen, liſtigen Griechen warfen das kaum begründete Gebäude einer neuen

1) Dieſen traurigen Zuſtand hat Moiſè in dem angeführten Werk weitläuftig beſchrieben. S. auch Denina Riv. d'Italia. T. I, Libr. IV, cap. I.

Kultur, das Vermächtniß des großen Theodorich, frech um, der Fanatismus deckte seinen finstern Schleier von Neuem über die Morgenröthe, die eben einer italienischen Civilisation anbrechen sollte, und trat schonungslos alle Keime einer ruhigen sittlichen Entwicklung für lange Zeit nieder. Alle Greuel eines von geschickten Feldherren mit gleicher Hartnäckigkeit von beiden Theilen geführten Krieges gossen sich gleich einem Lavastrom über das Land von den Alpen bis zum Faro; es war fast keine Stadt, die nicht eine Belagerung oder Plünderung ausgehalten hätte. Die Kraft der Gothen war nicht so schnell niedergeworfen, und ihr Fürstenstamm lieferte ihnen noch eine Reihe von tapfern und rechtschaffenen Regenten, „mehr als man von Barbaren erwarten sollte", meint unser Abt. Selbst der Untergang des ostgothischen Reichs endigte nicht den Krieg; noch suchte das Volk den Fall seiner trefflichen Könige zu rächen, bis es endlich durch Narses' Schwert fast aufgerieben, unter der Masse der übrigen Bevölkerung spurlos verschwand.

Wir wissen nicht, was Italien unter der ruhigen Herrschaft der Ostgothen geworden wäre, allein das ist gewiß, daß ein großes Werk, mit großer Kraft begonnen, von der räuberischen Hand der Griechen zertrümmert wurde. Waren diese nur Werkzeuge für einen höhern Plan? War Italien vielleicht noch nicht reif für einen bessern Zustand? Die nächste Zeit hat keinen Aufschluß darüber gegeben, aber immer bleibt das Gemälde der ostgothischen Herrschaft eine erhebende Episode in der Geschichte jener finstern Zeit mit ihren Kämpfen und theologischen Streitigkeiten, ihrer Anarchie und Sittenlosigkeit. In ihrem kurzen Verweilen auf dem Schauplatz der wildesten Verwirrung, erscheinen die Gothen nicht anders, als wohlthätig ordnend, befördernd, anregend, Frieden und Sicherheit, frische Arme und frische Hoffnungen den verwüsteten Provinzen wiedergebend. Ihr Untergang hat manche gute Saat zerstört, und bei gewissen, später sehr drückenden Anmaßungen wären die Gothen als Arianer sicherlich ein wohlthätiges Gegengewicht gewesen.

Die Griechen dagegen brachten alles Unglück, das eigentlich nur den einfallenden Horden der sogenannten Barbaren aufgebürdet wird, über das Land, das kaum zu heilen begann. In eitler Anmaßung Italien als eine ihnen zugehörende Provinz be-

trachtend, wirkten sie während des Kriegs wenig anders als raubend und zerstörend. Die kaum gefesselten Leidenschaften fanden bei ihnen neuen Anklang, und brachen mit frischer Stärke hervor. Narses' fünfzehnjährige Verwaltung des mit Schrecken eroberten Landes zeigt wenig Bemerkenswerthes als sein Streben den öffentlichen Schatz zu bereichern. Und nur dadurch, daß er mit seiner Habsucht die von der Römerzeit her empfindliche Seite des Volks verwundete, vermochte er eine gewisse Energie in demselben zu erwecken, die sich durch eine Anklage bei dem Hof in Constantinopel und durch die schimpfliche Absetzung des Statthalters befriedigen ließ.

Sein Abgang vom Staatsruder öffnete die Halbinsel den Longobarden, einer der bravsten, stolzesten und freisten Nationen. Sie legten die letzte Hand an das Verjüngungswerk der Ostgothen, und führten es in ihrer 200jährigen Herrschaft unter ein und zwanzig zum Theil sehr talentvollen Königen glücklich aus. Ihnen verdankt Italien unendlich mehr, als es anerkennen will, und als nach dem äußern Anschein anzuerkennen wäre. Tiraboschi (T. III, Libr. II, cap. 1) hält sich allein an die Außenseite und Oberfläche, und findet die Lage Italiens unter den Longobarden äußerst unglücklich; grausame Könige, ein unruhiges Zwischenreich, immerwährende Befehdungen mächtiger Herzoge, beständige Kriege gegen die Griechen und Franken, Verheerungen, verderbliche Neigungen der Fürsten sind die Elemente, aus denen er den tiefen Stand der Kultur und Literatur unter diesen Herrschern ableitet. Die Beweise, worauf er sein hartes Urtheil über dieses Volk gründet, sind übrigens äußerst schwach. Er stützt sich hauptsächlich auf Gregor's I. und auf Procopius' Zeugnisse, die aber beide verdächtig sind. Daß ein herrschsüchtiger Priester, wie Gregor, die glücklichen Nebenbuhler in der Herrschaft Italiens nicht gerne sah, war natürlich, und der Kirchenstyl gegen Feinde und Ketzer mit seinen Uebertreibungen ist bekannt; Procopius' Zeugniß kann ebenfalls nicht volle Gültigkeit haben, da er ein griechischer Schriftsteller, folglich geborner Feind der Longobarden war. Ein langer Krieg, sowohl nach Außen als im Innern unter den verschiedenen kleinen Fürsten, bezeichnete freilich das politische Dasein der Longobarden. Allein war Krieg nicht eine beständige Geißel der Menschheit? War nicht selbst zur Zeit der

Blüthe der italienischen Literatur der Krieg zwischen Welfen und Gibellinen heftiger und blutiger, als irgend einer in der italienischen Geschichte? Der Krieg wüthete übrigens nicht in ganz Italien, und es mag wohl zu Gunsten der Longobarden angeführt werden, daß ihre eigne Provinzen einer tiefen Ruhe und Sicherheit genossen. Nur die Gebiete von Rom, Ravenna und andern Städten, wo sich griechische und longobardische Interessen begegneten, seufzten ein halbes Jahrhundert unter dem Druck der wechselnden Eroberungen. [1]) Man wirft den Longobarden Grausamkeit und Roheit in ihren Kriegen vor, die aus ihrer barbarischen Erziehung, Sitte und Religion hervorgehen sollten, und Tiraboschi spürt mit besonderer Genauigkeit allen Excessen longobardischer Könige und Großen nach, deren er indessen keine so große Menge aufzuführen findet. Ob die Kriege in damaliger Zeit mit mehr Wildheit geführt wurden, als früher oder später, wo die Literatur blühte, möchte schwer zu beweisen sein; übrigens wären im schlimmsten Fall die Longobarden nicht die einzigen Schuldigen, sondern stünden auf gleicher Stufe mit ihren civilisirten Gegnern. Viele Longobarden waren aber Heiden, und sollen römische Christen verfolgt haben. Dies wäre am wenigsten ein Grund, sie allein Barbaren zu nennen, denn die römische Kirche machte sich der entsetzlichsten Grausamkeit sogar gegen ihre Glaubensgenossen schuldig. Dann bleibt der Zeuge und Ueberlieferer aller dieser Verfolgungen, der Papst Gregor, immer nicht ganz unverdächtig. Die christlichen Longobarden waren Arianer, doch wird ausdrücklich von ihnen erwähnt, daß ihre Priester die katholischen nie im Geringsten beschwert haben. Wo wäre also die gerügte Grausamkeit, die sich doch in religiösen Differenzen am stärksten zeigt? Und gerade auf diese Glaubensverschiedenheit, welche die Toleranz der Longobarden in das hellste Licht setzt, gründet Tiraboschi, der nun einmal in seinem System beharrt, seine Anklage, welche er, da Beweise fehlen, doch wenigstens als Wahrscheinlichkeit gibt.

Was aber ausgemacht, das ist, daß die eigentlichen Provinzen der Longobarden, besonders Norditalien, in einem ruhigen

---

1) Muratori, Annal. ad ann. 618. Denina, Rivol. d'Ital. Tom. I, p. 321.

und ſichern Zuſtand, unter vortrefflichen Geſetzen, in einer freien Conſtitution zu blühen anfingen, und die Drangſale unter den griechiſchen Heeren bald vergaßen. Die Longobarden nahmen ſehr empfänglich die feinern Sitten ſehr bald an, ohne von ihrem edeln Charakter etwas einzubüßen. Sie vermiſchten ſich nicht, wie ihre Vorgänger, mit der eingebornen Race, ſondern hielten ſich fern von ihr, und prosperirten in dem Maße, als die Römer, denen noch dazu die verweichlichte Sitte und die Trägheit eine Vorliebe für das Cölibat gaben, nach und nach erloſchen. [1]) Die Geſchiedenheit und ſelbſt der Haß zwiſchen ihnen und den Römern dauerte ſelbſt noch nach dem Untergang des Longobardenreichs fort; der Name Römer war bei den Longobarden ein Schimpfname, und bezeichnete, wie Luitprand ſagt, alles Unedle, Furchtſame, Geizige, Luxuriöſe, Lügenhafte. [2])

Die Longobarden erſetzten die Säfte der römiſchen Race, welche des Lebens und Verjüngens unfähig geworden waren, und bildeten mit ihrer tüchtigen Geſinnung und feſten Natur den Kern, um den ſich ſpäter die Schale der Geſittung anſchloß. Die ſtets unruhige Kirche, welche in dieſen freiſinnigen Ketzern kein brauchbares Werkzeug ihrer Plane fand, rief das vierte Volk, die Franken, nach Italien. Die Longobarden mußten die Herrſchaft über Italien abgeben, aber nie ließen ſie ſich den überwiegenden Einfluß aus der Hand ſpielen, der ihnen auch ohne Thron und Scepter in der Geſchichte der Civiliſation verliehen war. Die Karolinger wurden nun Herren des Landes; ihr Einfluß war unmittelbar ſehr gering, da die meiſten ſich mit ihren weitläufigen nördlichen Reichen beſchäftigten, und inſofern ſchädlich, als bei ihrer wenigen Aufmerkſamkeit auf Italien die Kirche völlige Muße hatte, ihre Anmaßungen auf eine furchtbare Art

1) Dieſe aus der gränzenloſen Ueppigkeit hervorgehende Verringerung und faſt gänzliche Ausrottung der Bevölkerung fing eigentlich viel früher an. Die Ehe wurde als ein unerträgliches Joch betrachtet, und ungeachtet der unzähligen Geſetze gegen die Eheloſen und zu Gunſten der Ehemänner war den Römern ein ungebundenes und ausſchweifendes Leben viel beliebter, und der Mangel an Kindern ſchon unter Conſtantin ſo groß, daß der Beſitz eines einzigen Sohnes bedeutende Vortheile verſchaffte. Denina, Riv. Tom. I, Libr. IV, cap. 1.

2) Sismondi, Hist. des Rép. ital. Tom. I, chap. 1.

auszudehnen. In ihrer Zeit wurde der Grund zu der weltlichen und geistlichen Herrschaft der Päpste gelegt, auf welchem einige glückliche und kühne Nachfolger ein Gebäude errichteten, das Jahrhunderten getrotzt hat. Doch war unter den beständigen Bruder- und Vaterkriegen, welche die Geschichte der Karolinger eben nicht vortheilhaft bezeichnet, Italien weniger unglücklich, als die übrige Erbschaft Karl's des Großen, und genoß eines theilweisen Friedens, in welchem der wohlthätige Einfluß der Longobarden ziemlich ungestört wirken konnte. Land und Städte füllten sich mit rüstigen Einwohnern, Straßen und Märkte mit Erzeugnissen des Fleißes; die longobardische Lehnsverfassung erweckte Selbstgefühl und edeln Stolz, Liebe zur Freiheit und zu den Waffen und fördernde Nacheiferung. Doch eine solche Verfassung verlangte kräftige Könige, deren sich Italien, außer Ludwig II., unter den Karolingern nicht erfreuen konnte, und eben diese Schwäche in der weltlichen Herrschaft war die eigentliche Losung zu der merkwürdigen Veränderung in dem Charakter und den politischen und socialen Einrichtungen der Italiener, die als der letzte Akt ihrer Verjüngung anzusehen ist. Das Lehnwesen durchdrang alle Einwohner bis in die untersten Klassen, und gab allen ein eignes Selbstgefühl, ganz verschieden von dem der Römer. Die Großen des Reichs wurden mächtig und achteten sich dem Oberhaupt gleich, die geringern Grafen und Barone ahmten ihnen nach, und waren in ihren Besitzungen Könige und Lehnsherren, und so war keiner bis zu den allergeringsten Edelleuten, der nicht durch Verlehnung eines Hauses, einer Mühle, eines Grundstücks, sich einen Hofstaat, eine gewisse Macht und politische Wichtigkeit verschafft hätte. Durch das Lehnwesen rückte die Menschheit durch alle bürgerlichen Klassen um eine Stufe höher; die Sclaverei, deren Ketten das Christenthum nicht zu zerbrechen vermochte, fand in dieser germanischen Sitte ihre Befreiung. Der römische Sclave ward nun Höriger seines Lehnsherrn, der wieder in demselben Verhältniß zu einem Mächtigern stand, und so ward das ganze Land ein in unendlichen Abstufungen getheiltes Lehen des Königs. Da dieser aber bei einer solchen Verfassung nur eine ideelle Macht besaß, so erhielt das Freiheitsgefühl eine unglaubliche Nahrung; Jeder machte sich in seiner Provinz, in seiner Grafschaft, auf seinem Schloß und

Edelhof nach den Umständen geltend, Jeder konnte Höheres erringen, Jedem ſtand der Weg zum Königsthron offen. Ein anderes Gefühl, ein anderer Ehrgeiz, ein anderes Streben mußte nun die Menſchheit durchdringen, als unter der ſchlaffen Hand der römiſchen Tyrannen; eine ſolche Verfaſſung ſtählte den Charakter durch alle Klaſſen der Geſellſchaft, denn ſie gab mit dem Gefühl des eignen Werthes und der Wichtigkeit bei vorkommenden Fällen eine beſondere moraliſche Kraft; der Einzelne trat wieder aus dem Zuſtand der Nichtigkeit heraus, die in dem römiſchen Reich zehrend auf ihn gewirkt hatte, und dieſe Erlöſung, dieſe ganz neue Menſchwerdung, welche allerdings von betrübenden Umſtänden begleitet war, hatten die Oſtgothen begründet, und die Longobarden durch ihren längern Einfluß zu Stande gebracht. Man zählt dieſen Völkern alle ihre Schlachten auf römiſchem Boden, alle eroberten Städte, alle beunruhigten römiſchen Bürger nach, und hält ſie daher für die Urheber der langen Finſterniß, die auf der ſo glänzenden Erbſchaft der einſt mächtigen Römer laſtete. Dies iſt ein arger Anachronismus: nicht das mächtige Rom der Scipionen taſteten die nordiſchen Fremdlinge an, nicht den Geiſt, der ſich an den Cicero, Virgilen und Horazen zum Edeln und Schönen herangebildet hatte, ſtürzten ſie unter barbariſchem Druck in die tiefe Finſterniß. Dieſe Finſterniß, ſowohl moraliſche als intellectuelle, begann mit Tiberius, und war mit Romulus Auguſtulus vollendet. Die letzten Jahrhunderte Weſtroms ſind die Zeiten der Barbarei, die Herrſchaft der ſogenannten Barbaren war die Morgenröthe der wiederaufgehenden Kultur. Was wäre aus der ſtagnirenden Maſſe von Sclaven aller Arten und Klaſſen geworden, die nur noch thieriſche Lebensregungen hatten und nur thieriſche Bedürfniſſe kannten? Und wie viele Jahre erſchöpften ihre Wirkung, wie viele tüchtige Völker gingen in dieſem Chaos zu Grunde, bis die römiſche Menſchheit den tiefſten Punkt der Erniedrigung erreicht hatte, auf eine beſſere Bahn umkehrte, und nun für höhere Empfindungen und Entſchlüſſe fähig wurde. Wenn die Römer eines beſſern Schickſals würdig waren, warum errangen ſie es nicht aus eigner Kraft? Allein ſie kannten nicht einmal mehr beſſere Zuſtände, ein fremdes Beiſpiel gab ihnen nicht einmal die Regung es zu benutzen und nachzuahmen; ein fremder Wille mußte ſich

des ihrigen gänzlich bemächtigen, ein fremder Geist mußte dem ihrigen neue Lebensfunken geben, um diese merkwürdige Veränderung zu bewirken, die die Meisten der römischen Nation nachrühmen. Das rein-römische Werk war die Vernichtung vieler hundert blühender Verfassungen, die Unterwerfung vieler Millionen Menschen unter einen barbarischen und grausamen Willen; das gothisch-longobardische Werk war die Erhebung der gesunkenen Menschheit aus der tiefsten Erniedrigung, die Erlösung von den Sclavenketten durch das Beispiel einer freien Verfassung und durch die Bildung des Geistes zu einer freien Ansicht des eignen Werthes. Das Werk der Römer war vollendet durch den eignen Untergang unter fremden Miethssoldaten, das Werk der Longobarden durch den Freiheitskampf der blühenden lombardischen Städte. Freilich ist der moralische Einfluß, der im Stillen wirkt, und an dem Gang der Jahrhunderte nicht ermüdet, schwerer abzuzählen, als die Todten eines Schlachtfeldes oder die verbrannten Dächer einer Stadt. Letzteres warf man aber allein in die Wagschale, und die „Barbaren" stehen als die Todfeinde der Civilisation da. Die Kriegesgreuel kommen nicht einmal allein auf ihre Rechnung, sondern die Griechen, welche nicht zu den Barbaren gerechnet werden, müssen schon als Urheber des langen unheilvollen Kriegs, der das gothische Reich zertrümmerte, die größere Hälfte der Schuld auf sich nehmen. In dem schönern Ruhm hingegen, eine Eroberung zum Segen für die Unterjochten umgewandelt, durch Beispiel, Verfassung, Gesetz und Sitte ein ganz gesunkenes Volk zu glühender Freiheitsliebe, zu wetteifernder Bürgertugend erhoben zu haben, stehen die Gothen und Longobarden weit über den verfeinerten Griechen.

Die Regierung der Karolinger ging fast spurlos über dem Longobardenvolk hin, und ist hier nur durch das bedeutend, was ohne ihr Zuthun und sehr gegen ihren Willen sich ausbildete, die wachsende Macht der Großen des Reichs, die sich bei dem Aufhören des Königsstammes 63 Jahre lang in kleinen Befehdungen, Thronrevolutionen und manchen Wirrnissen äußerte. Unter den vielen Herzogen, unter welche das Reich getheilt war, hatten sich besonders fünf oder sechs zu ansehnlicher Macht erhoben, die ihnen Ansprüche auf die Krone geben konnte. Das mächtigste war das Herzogthum Benevent, welches fast ganz aus dem jetzi-

gen Neapel bestand, dessen Fürst sich aber wenig um die Herrschaft von Italien kümmerte. Ebenso wenig Ehrgeiz hatten der Graf von Lucca, zugleich Markgraf von Toskana, und die Markgrafen von Fermo und Ivrea. Wohl aber machten sich zwei mächtige Fürsten die Krone streitig, die Markgrafen Berengar von Friaul und Guido von Spoleto. Berengar war der glücklichere Bewerber, und regierte im Ganzen, nicht ohne viele Anfechtungen, 36 Jahre lang. Er war ein hochherziger König, doch bezeichneten seine Regierung viele Unglücksfälle, und selbst ein Mann von seinen Talenten vermochte nicht der Gährung zu widerstehen, die sich in Norditalien bildete, und aus welcher das schon lange vorbreitete Werk hervorgehen sollte, nämlich ein freies und starkes Bürgerthum. Das Unglück wurde vermehrt durch die Einfälle zweier wilder und kriegerischer Horden, der Ungarn und der Sarazenen. Die Erstern hausten so wild, daß man das Ende der Welt nahe glaubte, und die Theologen sehr ernstlich darüber disputirten, ob die Ungarn die in der Schrift bezeichneten Gog und Magog wären.[1]) Die Sarazenen, welche in diesem Jahrhundert nur noch Räuberhorden ohne die spätere Civilisation waren, hatten Sicilien und Neapel zum Schauplatz ihrer Plünderungen gemacht und ihre Streifereien bis vor die Thore Roms ausgedehnt. Von Spanien aus besuchten sie am Ende des neunten Jahrhunderts Piemont und selbst Toskana, und vermehrten den Schrecken, den schon die Wildheit der Ungarn verbreitet hatte.

Die Einfälle dieser Räuberhorden waren einestheils sehr unglücklich für Italien, da beide nur zeitweise ihre wilde Habsucht in Plünderungen ausließen, und weder irgend eine Verfassung, eine Sitte, ein Gesetz mitbrachten, das in Italien Anklang und Benutzung hätte finden können, noch eine politische Veränderung darin hervorbrachten, welche durch nachhaltige Folgen für die Civilisation den augenblicklichen Schaden wieder ersetzt hätte. Andererseits sind sie für die Geschichte der italienischen Kultur insofern höchst wichtig, als sie die erste Gelegenheit waren, wo sich der longobardische Einfluß bewähren konnte. Und allerdings hat

1) Eine Dissertation darüber existirt noch im Manuscript. Denina, Riv. T. II, Libr. IX, cap. 2.

er sich herrlich bewährt. Wenn die Einfälle tapferer Völker am Ende des occidentalischen Reichs den Arm und Muth der Römer immer mehr lähmten, und ihm jede Ermannung und Besonnenheit zur Selbsthülfe und Abwehr der Noth raubten, so sehen wir 400 Jahre später auf dem Felde des longobardischen Einflusses aus dem Chaos von Verwirrungen, Revolutionen, innern Kriegen und wilden Einfällen eine starke, tüchtige Gesinnung hervorgehen, welche die Geißel der Drangsale nur noch mehr stählte, und welche sich zu einem Nationalcharakter ausbildete, dessen hervorstechendste Seiten eine enthusiastische Freiheitsliebe, kühner Muth und Beharrlichkeit in Erkämpfung und Bewahrung der Unabhängigkeit, und ein gewiß nicht müßiger Stolz auf das erworbene Gut waren. Die langen Streitigkeiten um die Krone Italiens beraubten die Einwohner der vielen blühenden Städte in dem Thal des Po eines mächtigen Schutzes gegen äußere Feinde, und gaben sie auch den Angriffen jedes einzelnen Thronbewerbers preis, der sie von der Partei seines Gegners gewaltsam abbringen wollte. Diese Verwirrung erweckte die Energie der Bürger; sie fingen an zu bemerken, daß sie in dem allgemeinen Kampf eine gewisse Geltung erhielten, und eine wichtige Rolle zu spielen hatten. Da ihnen der Schutz des Friedens und der Gesetze mangelte, so sah sich diese große, an Hülfsquellen reiche Partei in ihrem Innern nach Mitteln um, die jenen ersetzten, und fanden sie in ihrer eignen Kraft, die sich in den Kriegen geübt hatte, in ihrer Eintracht, um welche die gemeinsame Noth ein festes Band gezogen, in ihrem Bürgerthum, welches eine Schule mancher Tugenden geworden war. Weit entfernt, der Noth feig zu erliegen, zogen sie Mauern um ihre offnen Städte, bildeten Milizen, erwählten aus ihrer Mitte kräftige Magistrate, und nährten hinter diesem Schild eine Kraft und Energie, welche mehre Jahrhunderte lang die Geschichte Norditaliens lenkte und den mächtigsten Fürsten die Spitze bot. Das war longobardischer, nicht römischer Einfluß.

Die schlechte Regierung der Nachfolger Berengar's veranlaßte die longobardischen Großen, dem deutschen Kaiser Otto ihre Krone anzutragen. Unter ihm und seinen beiden Nachfolgern genoß Italien ziemlicher Ruhe, und hatte alle Gelegenheit, bei der Freigebigkeit und Politik der Kaiser, seine Municipalverfassungen aus-

zubilden, wozu noch kam, daß die Entfernung des Hofes den Städten eine gewisse Gewohnheit der Unabhängigkeit gab. Die Fülle republikanischer Kraft zeigte sich bald nach dem Tod des dritten Otto, 1002, in Eifersucht und dem Streben der Städte nach dem ersten Rang, auf den ihnen ihr Selbstgefühl Ansprüche gab. Von da an sehen wir die Fackel der Zwietracht in diesem Land nicht mehr erlöschen, sondern in der wachsenden Energie, der Macht und dem Reichthum der Städte eine stete Nahrung ziehen. Doch auch erhabne Bürgertugenden leuchten aus diesem Gewebe von Kriegen, Bündnissen und wechselnden Parteien hervor. Pavia wählte den Markgrafen Arduin zum lombardischen König; Grund genug für Mailand, den deutschen Kaiser Heinrich II. nach Italien einzuladen, und seine Königswürde durch einen verheerenden Krieg zu behaupten, in welchem Arduin zuletzt unterlag. Die deutschen Kaiser hatten seitdem fast 200 Jahre lang die Herrschaft über die Lombardei, aber eine Herrschaft, welche sich durch die hartnäckigsten Belagerungen, härtesten Strafen der Rebellen nicht behaupten ließ, und die Ohnmacht der Kaiser gegen die jugendlich frischen Republiken immer deutlicher herausstellte. Mit jeder Niederlage wuchs der Haß der Städte gegen ihr Oberhaupt, mit jedem Sieg ihre Kühnheit, ihre Selbstzuversicht; und ihre Ausdauer wurde endlich durch den Kostnitzer Frieden gekrönt, da der Kaiser ihre völlige Unabhängigkeit für immer anerkannte.

Auch den süditalienischen Provinzen waren ihre Stürme, ihre Wunden und Schlachtfelder, aber auch ihre Verjüngung beschieden. Auch sie sahen das gothische Reich über ihren Häuptern stürzen und der griechischen Herrschaft Platz machen, welche sich dann lange bis zum 11. Jahrhundert, besonders in den drei Herzogthümern Neapel, Gaeta und Amalfi behauptete. Daneben blühte das longobardische Herzogthum Benevent, seit 568, und verbreitete auch über die Nachbarn seinen wohlthätigen Einfluß. Die Araber schwangen ihre Geißel auch auf dieses Land; sie setzten sich in Sicilien fest, und machten von da Streifzüge bis an die Thore Roms, wo sie im Angesicht des Hauptes der Christenheit die Basilica di S. Pietro ausplünderten. So blieb Süditalien der Schauplatz merkwürdiger und wohlthätiger Veränderungen, und war abwechselnd die Beute der Griechen, Saraze-

nen und Longobarden bis zum elften Jahrhundert, wo die Normannen zufällig diese Gestade betraten. Die echt ritterliche Nation half sogleich dem Herzog von Salerno die Araber zurückschlagen, setzte sich nach und nach in Sicilien fest, und gründete dort ein eignes Reich. Wie viele Völker reichten sich also auch auf diesem Tummelplatz aller Eroberer die Hände, welche Kriegsstürme und Drangsale brachten Leben und Bewegung in die stehende Masse; wie wohlthätig war stufenweise die Verjüngung dieses Theils der Menschheit vorbereitet, von Griechen und Römern an, durch Ostgothen, wieder durch Griechen, Longobarden, Sarazenen, Normannen. Es bedurfte wahrlich nur noch eines Herrschers wie Friedrich's II., um diesen ganz neuen kräftigen Stamm zur Blüthe zu treiben.

Ganz anders war die Lage im Mittelpunkt Italiens, in Rom. Die Einwohner dieser ewigen Stadt hatten von den Fremden nur die vorübergehenden Unglücksfälle, Belagerungen, Plünderungen, Brandschatzungen zu leiden, ohne die wohlthätigen Folgen der germanischen Eroberung mitzugenießen. Die ostgothischen Könige hatten ihre Residenz in Ravenna, die Longobarden in Pavia; dadurch ging für die Römer eine große Anregung durch das Beispiel kräftiger Regenten verloren. Aber auch mit besonderer Sorgfalt hütete Theodorich seine Ostgothen vor zu inniger Gemeinschaft mit dem verdorbenen Römer; nicht einmal in die italienischen Schulen sollten die gothischen Kinder geschickt werden, weil er fürchtete, daß sie, die dort vor der Ruthe zittern müßten, später auch vor dem Schwert zittern würden; und obgleich dieser große König alle vorgefundenen Rechte und Verfassungen unangetastet ließ, die Denkmäler vormaliger Römergröße mit besonderer Achtung und Vorliebe beschützte, die noch vorhandenen bessern Römer wohl für seine Plane zu benutzen verstand, so wußte er doch auch mit Geistesfreiheit die nichtswürdige Masse der neuen Unterthanen zu erkennen und die Gefahren für seine Gothen vorauszusehen. So kamen er und seine Nachfolger wenig nach Rom, um da zu regieren, und die Stadt, welche ohnedies die Formen ihrer alten Verfassung behalten hatte, über denen kein neuer Geist wehte, merkte wenig von der neuen Herrschaft. Auch die spätern Longobarden wendeten ihre beseelende Kraft mit besonderer Vorliebe auf Norditalien, und be-

rührten Rom in ihrer Verachtung der dort herrschenden Sittenlosigkeit wenig. So blieben die Römer in dem engen Kreis ihrer Ideen und starren Formen müßig liegen, nur mit sich selbst und ihren kleinlichen Interessen beschäftigt, ihren alten Gebräuchen, welche Sinn und Bedeutung verloren hatten, nachhängend, ein unglücklicher Raub des Heidenthums und des schlecht verstandenen Christenthums, und zuletzt beide in sich vereinend. Sie konnten sich von den Erinnerungen an ein ehemaliges römisches Reich nicht trennen, und überzeugten sich doch täglich von der Unfruchtbarkeit ihres ererbten Stolzes; sie haßten die Räuber ihrer Größe, und hatten doch nicht den Muth, dieselbe vor der Welt zu behaupten; sie haßten die Abtrünnigen von ihrem Glauben, und merkten doch, daß ihr Glaube nicht lebendig genug war, sie selbst zu erheben. So erscheinen die Römer in den ersten Jahren der großen Verjüngung des Erdkreises gleichsam nur negativ; die Angriffe der Völker konnten ihnen nur Verluste geben; ihr Name erscheint nur als der der Geplünderten, man liest nur, wie viele Schätze sie sich nehmen ließen, wie viele Sclaven auf ihren Gütern durch die Sieger frei wurden. Umsonst aber verhallt in jener Zeit die Frage nach Thaten, Talenten, Tugenden der Römer. Waren nun die Großen schon zu einer schimpflichen Nullität herabgesunken, so verschwand der Rest der Nation, ein feiges, durchaus liederliches Gesindel, gänzlich aus der Geschichte, und war nur noch der Verachtung preisgegeben. Salvianus, ein römischer Zeitgenosse Theodorich's, sagt: „Selbst die Barbaren nehmen Aergerniß an unserm schändlichen Betragen; die Gothen dulden unter sich keine gothische Buhlerin, nur die lüsternen Römerinnen dürfen dies Geschäft treiben, dies Vorrecht gibt ihnen der Ruf, der an dem Namen des Volks hängt. Uns gefällt die Unbeständigkeit, die Gothen verabscheuen sie; wir fliehen die Reinheit der Sitten, jene suchen sie aus allen Kräften.[1])

So war die Grundlage, auf welcher sich nach und nach eine politische Form gestaltete. Das rein negative Leben der Römer versenkte aber die Geschichte der Stadt seit Belisar's Zeit in ein schwer zu durchdringendes Dunkel. Sie war den Gothen ent-

1) De Gub. Dei, VII. Cit. von Moisè Storia dei Dominii stran. T. II, Libr. II, cap. 6.

riſſen, und als Provinz dem griechiſchen Kaiſerthum einverleibt worden, welche durch einen Präfecten verwaltet wurde. Doch auch unter dieſer Herrſchaft ſchmeichelte ſich das Volk noch mit den republikaniſchen Namen und Formen, womit es ſchon früher Octavian eingewiegt hatte, und in den dunkeln Faden jener Geſchichte ſind zuweilen die Namen Senat, Conſuln und Tribunen eingewebt. Wahrſcheinlich konnte die alte und bevölkerte Stadt, die manchen Invaſionen, beſonders der Longobarden, glücklich entgangen war, in der Folge eine Municipalregierung einſetzen, die ſie mit den Titeln aus einer ehrwürdigen Zeit ſchmückte. [1]) Die Entfernung der griechiſchen Kaiſer, die Schwäche der Präfecten, denen kein Heer Nachdruck gab, ließ den Römern hinreichende Muße, ihre Ideen von Unabhängigkeit weiter auszubilden; ſie blieben meiſt außer dem Conflict mit den erobernden Völkern, ihre Stadt blieb verſchont, wurde beſucht, geehrt, angeſtaunt; dies Alles nährte den Stolz der Erben römiſcher Größe und römiſcher Ruinen. Aber eben beide Erbſchaften, die einen ſo merkwürdigen Contraſt bildeten, erzeugten auch in ihrem Charakter eine merkwürdige Miſchung, die ſich in vielen Inconſequenzen äußerte. Ein zeitweiſe unbändiges Streben nach Freiheit, das oft eine bewundernswürdige Seelengröße entwickelte, und dann wieder die äußerſte Niedergeſchlagenheit, die aus dem Bewußtſein der Ohnmacht und des Unvermögens, ſich für lange Zeit zu ermannen, hervorging, peinigte wechſelsweiſe dieſes Volk, dem die ſittlich religiöſe Grundlage fehlte. Dieſelbe Zwietracht und Inconſequenz herrſchte in ihrem Glauben. Sie haßten die, welche das Oberhaupt ihrer Kirche nicht anerkannten, und zeigten doch ſelbſt nicht das geringſte Entgegenkommen, die geringſte Neigung und Biegſamkeit für die Wünſche dieſes Oberhauptes. Sie fühlten die Schlinge, die ſich immer enger um ſie zuſammenzog, ſie ahnten die elende Rolle, welche ihnen in der neu ſich bildenden Völkergeſellſchaft zugetheilt wurde, und ſo auf der Schwelle zwiſchen Alterthum und neuerer Zeit, zwiſchen ihren Triumphbogen und chriſtlichen Kirchen und Klöſtern hin und her ſchwankend,

---

1) Muratori, Ann. Ital. ad ann. 967. 987. 1015. 1087. Hallam, Europe during the Middle Ages. VIII, cap. II. Sismondi, Rép. ital. T. I, chap. III, p. 155.

ohne Entschluß, ohne Kraft, wurden sie eine Beute, nicht der Kraft, die jedenfalls wohlthätig auf sie gewirkt hätte, sondern der List, die mit einer bewundernswerthen Ausdauer ihnen die Fesseln kaum merklich anlegte. Ihre häufigen Widersetzlichkeiten und Empörungen gegen die griechischen und deutschen Kaiser und gegen die Päpste waren ein kurzes Auflodern einer Art römischen Geistes, der aber, eben weil ihm die sittliche und religiöse Kraft abging, bald wieder zusammen sank, und zuletzt ganz in der Geschichte der Kirche verschwand.

Dafür stand eine andere Macht, die päpstliche, in ihren Mauern auf, die in ihrem sonderbaren Zwitterleben zwischen geistlicher und weltlicher Macht keinen günstigen Einfluß auf die Entwicklung der römischen Kultur hatte. Nicht die offne Kraft hatte diese Herrschaft gestiftet, sondern Mittel der Schwäche, auflauernde List und schlaue Benutzung der Umstände, der Zwietracht und Schwäche anderer Herrscher, der Unwissenheit der Völker, der Begeisterung der Frommen, der Sinnlichkeit der Gemeinen, im Nothfall auch scheinbare Nachgiebigkeit und Unterwerfung unter einen kräftigern Willen. Da sie durch solche Mittel meist über ihre Gegner triumphirte, so mußten jene Eigenschaften, die schon durch jahrhundertelange Erniedrigung in dem Charakter der Römer wurzelte, in deren Augen einen besondern Werth erhalten; und die Ausdauer und Consequenz der Päpste in ihrem Streben nach Einem Zweck, ihre feste Haltung und ihr Reichthum an Hülfsquellen bei allen Widerwärtigkeiten erhob sie in dem Urtheil derselben weit über ihre Zeit hinaus. Die schamlosen Sitten, welche im 10. Jahrhundert den päpstlichen Stuhl befleckten, verschwanden unbemerkt in der allgemeinen Wildheit der Zeit, dagegen glänzten die Tugenden einiger ausgezeichneten Päpste desto heller, und verschafften dem Stuhl ein ausgebreitetes Ansehen. Indessen hätten solche Eigenschaften nicht hingereicht, die Römer an das Interesse der Päpste zu fesseln; nicht einmal die Religion, in deren gemißbrauchten Namen und unter deren Deckmantel sie den entferntesten Völkern und deren Fürsten ihre Fesseln anlegten, konnte den Römern ihr Joch annehmbar machen. Politik und Zufall, den sich jene Priester mit seltner Gewandtheit zum Diener machten, brachten die meisten Materialien zu dem wundersamen Gebäude der Hierarchie zusammen. Die unzu-

friedene Stimmung der Römer gegen die orientalischen Kaiser begünstigte vortrefflich die Päpste in ihren Erhebungsversuchen über die griechischen Patriarchen. Auch die Longobarden wurden benutzt, das Ansehen derselben zu vergrößern; die Vertheidigung Roms gegen jene Arianer ward als eine heilige Religionssache dargestellt, und je mehr sich die Römer von den Kaisern verlassen sahen, desto mehr schlossen sie sich an die Päpste an, die als ihre alleinigen Retter dastanden, und die reichlichen Spenden der Andächtigen sehr schlau zur Befestigung ihres moralischen Uebergewichts, zum Schutz der Kirchen und Klöster anwendeten. Die Excesse der Bilderstürmer vollendeten den Sieg über die Orientalen, den gefährlichsten Feind, da er mit gleichen Waffen focht. Der Fanatismus ward bewaffnet, dem Kaiser der Tribut aufgekündigt; zugleich öffneten die Städte des Exarchats den Longobarden ihre Thore, sodaß nur noch die Küstenstädte des Südens dem Kaiser gehörten. Der griechische Präfect zu Rom erhielt durch Gregor's II. Künste kaum noch einen Schatten von Macht, und so blieb die Stadt bis zur Zeit der Karolinger eine Art von Republik. Während die Großen Roms unabhängig und mächtig waren, und weder dem Kaiser noch dem Papst gehorchten, hatte der Letztere als Vermittler zwischen Himmel und Erde einen großen Anhang bei dem Volk, dessen Rechte er beschützte, und das er durch Wohlthaten noch besonders an seine Person fesselte. Endlich suchte der heilige Stuhl das Uebergewicht, das ihm in Rom auf geradem Wege nicht gelingen wollte, von Außen her durch die neu bekehrten Völker zu gewinnen, und der Wucher mit der Unwissenheit und den Sünden der Menge brachte beträchtliche Reichthümer nach Rom. Einen Hauptschritt zur Macht beförderte die Hingebung und Gelehrigkeit der französischen Könige. Die Päpste gaben ihnen Rechte, die sie nicht vergeben konnten, und empfingen von ihnen Ländereien, die den Königen nicht gehörten; beides zum Nachtheil des griechischen Kaisers, der vergebens dagegen protestirte. Das Verbrechen bestrafte sich selbst. Der päpstliche Stuhl, mit Macht und Reichthümern versehen, ward nun das Ziel und der Zankapfel aller ehrgeizigen Römer, und sein Besitz die Losung zu unzähligen Verbrechen, heftigen Bürgerkriegen, wobei selbst das Blut der Päpste floß. Doch wurzelte ihr Ansehen so fest in dem Aberglauben, den die Klugen

unter ihnen immer dichter um das Volk zogen, daß die scandalöſeſten Auftritte, die das 10. Jahrhundert für Rom denkwürdig machen, daſſelbe nicht erſchüttern konnten. Einige hervorragende Männer, die bald darauf mit merkwürdiger Kraft die abendländiſche Chriſtenheit unter ihr nicht ſanftes Joch beugten, knüpften denn vollends das Schickſal des römiſchen Volks an ihr eignes, das eine beſtändige Kette fanatiſcher Zänkereien und Anmaßungen gegen alle Fürſten der Erde war, und Rom vielen Kriegen und Belagerungen, Parteienhaß und allen Greueln der Anarchie preisgab. Während alſo der Süden und Norden Italiens ein friſches Blut, eine neue Kraft und Energie erhielt, hatte die Nemeſis der Hauptſtadt dieſe Wohlthat verſagt. Die Herrſchſucht, die ſeit der Gründung Roms die Bewohner zu keiner ruhigen Entwicklung kommen ließ, die ſo viele Völker niedergetreten hatte, laſtete nun ſchwer auf dem Römer, der eine große Rolle ausgeſpielt hatte, und erſchöpft einer Verjüngung entgegenharrte. Er ging unter, damit ein Einziger die Herrſchaft ſeiner Vorfahren unter anderm Banner noch weiter ausdehnen konnte. Als er die Gefahr merkte, die ſeiner eignen moraliſchen Exiſtenz drohte, war ſein Geiſt ſchon in die Feſſeln geſchlagen, und der geiſtige Untergang ſollte nun dem phyſiſchen folgen. Ein hartes Geſchick knüpfte das römiſche Volk an eine Reihe von Herrſchern, denen nur Herrſchen und Unterdrücken der Zweck war, die das Völkerglück und die Pflichten der Regierung nicht kannten, machte es zu Sclaven eines Kirchendespotismus, deſſen Elemente Finſterniß und Aberglaube, deſſen Waffen Kriecherei und Fanatismus waren. Nur in Rom konnte eine ſolche Hierarchie entſtehen; der aus früherer unglücklicher Zeit äußerſt verdorbene Charakter des Volks lieh ſich vortrefflich zur Grundlage, und er wurde ſo gut überwacht, daß alle Einfälle fremder Völker, alle Beſuche deutſcher Kaiſer und ihrer Heere, kaum merkliche, ſchnell verlöſchende Lichtfunken in die Maſſe werfen konnten.

§. 2.

Verjüngung in der Kultur.

Pignotti ſchreibt den Verfall der Wiſſenſchaften und Künſte den Barbaren und ihrer Unfähigkeit die Kunſt zu ſchätzen zu-

Er folgt darin nur der Ansicht, welche vor ihm schon alle italienische Schriftsteller ausgesprochen haben. Die Italiener finden eine gewisse Genugthuung darin, den traurigen Zustand der Erniedrigung und Finsterniß in ihrem Land der Roheit der nordischen Sieger zuzuschreiben, welche sie mit großer Genauigkeit überall hervorheben. Die Darlegung der wahren Hemmnisse, die noch heutiges Tages dem aufstrebenden Geist die Flügel lähmen, mag allerdings für den italienischen Geistlichen ein Nefas sein, und er hilft sich meist, wie das Tiraboschi thut, mit scharfsinnigen Abschweifungen, Umgehungen und Bemäntelungen durch; doch ist es zu verwundern, daß Literatoren, die außer dem Bereich der Bannstrahlen waren, den Verfall der Literatur in Europa ebenfalls von den Einfällen und der langen Herrschaft der Barbaren ableiten. [1]) Nach dem, wie sich im Vorhergehenden der Geist im römischen Reich vorgestellt hat, geht hervor, ob die germanischen Völker eine Wissenschaft und Kunst zerstören konnten, und jeder weitere Schritt wird uns mehr von dem Gegentheil überzeugen. Sie machten der äußern Form des Reichs ein Ende, nicht aber jenem Geist, der das Reich gegründet hatte. Selbst als äußere Veranlassung zur Zerstörung der Kunst kamen sie zu spät; das traurige Werk war längst geschehen. Sie konnten wohl ein Monument zerstören, dies war kein Verfall der Kunst; aber diejenigen, welche es errichtet hatten, waren längst nicht mehr. Der Sturz des weströmischen Reichs machte durchaus kein Geräusch, da es längst vorher zerfallen war. Die Menschheit war bis zur Ermüdung unter einer Form lange fortgegangen, hatte in dieser alles ihr Mögliche erreicht, und bedurfte in ihrer gänzlichen Erschöpfung einer gänzlichen Wiedergeburt. Der Genius des Volks, d. h. der innere Glaube an die eigne Tüchtigkeit, das stets vorschwebende National-Ideal, an welchem jedes Volk den Gang seiner Entwicklung abmißt, war längst untergegangen. Man hatte das Alte aus den Augen verloren, die Gegenwart war ein bloßes Werden und Gestalten, und die Zukunft zeigte nicht das Ziel dieser Veränderungen. Der Fall Westroms ist ist ebenso wenig die Epoche des Untergangs der Literatur. Die fremden Völker fanden nur noch todte Monumente in allen Zwei-

1) Ginguené, Hist. litt. de l'Ital. T. I, Part. I, chap. I.

gen der Kunst, sowohl Bauwerke als Schriften; wie die Denkmäler der Baukunst Trümmer einer untergegangenen Religion, so waren die Schriften Trümmer einer untergegangenen Poesie. Beider Lebensfaden war durch die christliche Theologie abgeschnitten, welche sich mit dem römischen Reich zu einer zweiten Eroberung der Erde verband, und an dieser haben die fremden Völker nichts zerstört. Die Hauptniederlage erlitt die klassische Literatur in den Gefechten der kirchlichen Gladiatoren in den scandalösen Concilien, deren Folge die Zerstörungswuth der christlichen Heroen gegen das sterbende Alterthum war. Auf den Ruinen derselben bauten die ersten Barbaren ihre kirchliche Literatur, welche die nachfolgenden nicht antasteten. Im Gegentheil, der giftige Keim entwickelte sich immer üppiger zur Scholastik aus, und nicht die Barbaren, sondern der endlich erwachende Verstand in den Enkeln derselben machte dem Verderben ein Ende. Es ist sehr die Frage, ob sich Italien ohne jene germanischen Völker nach und nach erholt hätte, aber ohne Zweifel ist, daß sie die Wissenschaft und Kunst nicht zerstört haben. Das Wort „Barbar", das die Italiener immer noch mit wahrem Selbstgefühl im Munde führen, ist überhaupt unstatthaft. Bezeichnet es rohe Völker, so waren die Italiener zur Zeit der Völkerwanderung selbst Barbaren; wollen sie damit diejenigen bezeichnen, die nicht römischen Geblüts sind, so waren Dante, Boccaccio und Petrarca auch Barbaren.

Wir kennen den großen Antheil, den die germanischen Völker an der Regeneration des europäischen Südens hatten. Betrachten wir nun auch näher den Einfluß, den sie auf die Literatur ausübten. Wenn Italien in seinem bedauerlichen Zustand am Ende des römischen Reiches noch fähig gewesen wäre, sich zu erheben, so hätten ihm Odoaker und die Ostgothenkönige genug Aufmunterung gegeben. Unter diesen Herrschern war Italien weniger beunruhigt, weniger erniedrigt, weniger von den Studien entfernt, als am Ende des Kaiserreichs. Theodorich und unter seinen Nachfolgern besonders Athalrich und Theodatus waren aufgeklärte und eifrige Beförderer der Wissenschaften. Sie suchten und fanden unter den Römern einige Männer, welche in ihre großartige Plane eingingen, und den Wissenschaften und der Kultur ein rasches Aufblühen versprachen. Die Namen Cassio-

dorus, Symmachus, Boethius, Ennodius, Arator sind ebenso viele Zierden für jene dunkle Zeit, als Lobsprüche für den hohen Sinn der Könige, unter deren Schutz und Mitwirkung die Wissenschaften sich emporhoben. Theodorichen selbst war die eigentliche Weihe versagt, er konnte nicht einmal schreiben; um so höher ist sein Ruhm, daß er, der in Constantinopel unter dem Wust theologischer Zänkereien und nichtswürdiger Verketzerungen erzogen war, doch seinen reinen Sinn für die wahre Bildung auf seinen Thron mitbrachte, und weit über seine Zeit erhaben, die Wissenschaft an sich und als die schönste Blüthe des menschlichen Geistes ehrte, gleichviel ob sie einen ketzerischen oder orthodoxen Kopf zum Organ hatte. Sein hoher Geist erbte sich durch seinen Freund und Lehrer auch auf seine Nachfolger fort. Athalrich gewährte allen Gelehrten besondere Auszeichnungen und Belohnungen, ebenso Theodatus, der selbst in der Philosophie, besonders der platonischen, sehr bewandert war. Unter ihnen schien eine neue goldne Zeit anzubrechen, der aber leider durch den Barbarismus der Griechen ein frühes Ende gemacht wurde. Doch alle Hülfsmittel, welche in jener traurigen Zeit zur Förderung der wissenschaftlichen Bildung zu Gebote standen, wurden erschöpft. In allen Städten des Reichs blühten Schulen auf; auch die orthodoxen Geistlichen folgten dem gegebenen Aufschwung, und errichteten in allen ihren Kirchsprengeln geistliche Schulen. Daß diese ganz für den Klerus bestimmt waren, und darin höchstens die Elemente des theologischen Wissens gelehrt wurden, daß aus ihnen äußerst wenige geistliche Schriftsteller hervorgingen, kann den gothischen Königen nicht zur Last fallen. Denn wie sehr ihnen alle Zweige des Wissens am Herzen lagen, beweist das Gesetz Athalrich's, welches den Professoren der Grammatik, der Eloquenz und der Jurisprudenz zu Rom jährliche Gehalte aussetzte, und dadurch den Grund legte, auf welchem später die Universitäten sich ausbildeten. [1]) Gleichen Schutzes und gleicher Ehre erfreute sich die Arzneikunde, die freilich noch in dem Zustand der Kindheit war, und besonders die Philosophie, welcher zuerst durch Boethius und Symmachus eine originale Bahn geöffnet wurde.

Unter so rühmlichen Bestrebungen und dem großartigen

1) Tiraboschi, Tom. III, Libr. I, cap. 1. 6.

Schutz der Fürsten erhielten auch die schönen Wissenschaften einen neuen Trieb, und wurden von dem bessern Geist, der Alles durchwehte, beseelt. Sind auch die meisten Schriften jener Zeit nicht frei von Barbarismen, so näherten sich doch manche der klassischen Reinheit der Sprache. Besonders ragt unter den Dichtern Boethius hervor, dessen Verse wenigstens besser sind, als die meisten aus den zwei letzten Jahrhunderten des römischen Reichs. Ein anderer geschätzter Dichter war Ennodius, Bischof in Pavia, welcher in seinen Gedichten der Lombardei das schönste Lob gibt; zu seiner Zeit waren die Schulen in Mailand und andern lombardischen Städten in der höchsten Blüthe, und bildeten sich in ihnen große Männer für das Forum und den Senat. Die Wahrheit seines Lobes bewies außer Elpidius und mehren Andern besonders Arator, von Mailand oder Brescia, ein gefeierter Dichter unter Theodorich, dessen Talente das Sprichwort veranlaßten, daß auch Ligurien seinen Tullius hervorgebracht habe. Erreichten alle diese Versuche auch nicht die Höhe der klassischen Schriften, so führte doch das allgemeine lebendige Streben zu jenen ewig frischen Quellen der Kunst hin, und erweckte eine fruchtbare Liebe zu den Mustern der vergangenen Zeit. Die römischen Klassiker wurden gesammelt, aufbewahrt; sie hatten von Jahrhundert zu Jahrhundert durch die Roheit und Unwissenheit der Copisten eine Menge Flecken erhalten, die nun der bessere Geist ihrer Verehrer zu tilgen bemüht war. Dem Geschmack eines Vetius, Agorius, Basilius, Mavortius verdanken wir immer noch hellere Einsichten in das Alterthum und ein leichteres Verständniß der Meisterwerke. Ein schönes Werk aus jener Zeit ist der berühmte älteste Codex des Virgil, geschrieben von Rufius Apronianus, der im J. 494 römischer Consul war, und mehre eigne lateinische Gedichte hinterlassen hat. Der Codex ist jetzt eine Hauptzierde der Laurentianischen Bibliothek zu Florenz.

Auch über den bildenden Künsten waltete die schützende Liebe und der anregende Eifer der ostgothischen Könige. Theodorich gab sich, mit Cassiodorus vereint, aus allen Kräften der Erhaltung und Herstellung der alten Denkmäler hin. Es bestanden eigne Comites nitentium rerum, welchen streng anempfohlen war, in der Nacht darüber zu wachen, daß die die Straßen und Plätze Roms zierenden Statuen nicht von roher Hand zerstört

würden. Auch die Erhaltung der antiken Gebäude war einem eigends dazu ernannten Baumeister anvertraut. Aus dem Edict des Königs geht deutlich hervor, wie sehr ihm die Erhaltung der Kunst, Majestät und Größe Roms am Herzen lag. Die merkwürdigen Kloaken wurden auf seinen Befehl ausgebessert. Seine eigne Kasse erschöpfte sich über seiner Freigebigkeit, wovon sich bei Cassiodorus und Ennodius eine Menge Beweise finden. Aber auch Denkmäler seiner Zeit, womit er fast alle Hauptstädte Norditaliens schmückte, bringen seinen Ruhm von Geschlecht zu Geschlecht fort. Ravenna, Pavia, Verona, und viele andere Städte weisen noch Portiken, Aquäducte, Paläste und Bäder als Zeugen des edeln Kunststrebens der Gothen auf. Seine Nachfolger waren von demselben Geist beseelt, und setzten das Werk ihres großen Ahnen rühmlich fort. Es ist daher unbegreiflich, wie Manche die Gothen als die Zerstörer der alten Kunst darstellen konnten, und Muratori zürnt mit Recht über solche Flecken der Geschichte; Tiraboschi meint sogar, daß die Skulptur und Malerei unter diesem Volk betrieben worden sei.[1])

Die ganze Frucht dieses edeln Aufschwungs, der auch schon auf die Römer wohlthätig zu wirken angefangen hatte, wurde vernichtet, als die Griechen über das adriatische Meer zogen, ihr vermeintliches Eigenthum in Anspruch zu nehmen. Die Greuel eines Vertilgungskrieges hemmten jede geistige Beschäftigung, und zogen verheerend durch Schulen, Kirchen und Werkstätten der Kunst. Es ist ein gewaltiger Streit, den auch Tiraboschi unentschieden läßt, ob die Griechen oder Ostgothen mehr Theil an dieser Zerstörung hatten, und das Vorurtheil spricht hierin gegen die „Barbaren"; indessen ist der Grieche Procopius die Hauptquelle über diesen Krieg. Uns scheint es nicht billig anzunehmen, daß die Gothen, welche in einem 60jährigen ruhigen Besitz unter ihren talentvollen Fürsten die Kunst schätzen gelernt, und eine besondere Vorliebe dafür erhalten, welche ihren Geschmack an den vollendeten Mustern gebildet, mit Fleiß das Bessere zu retten gesucht, und ihren eignen Schöpfungsgeist durch Errichtung gothischer Denkmäler bewährt hatten, daß diese Gothen nun ihr

1) Muratori, Antiq. ital. med. Aevi. Dissert. 23. 24. — Tiraboschi, T. III, Libr. I, cap. 7.

eignes Werk vernichten, und gegen die Schöpfungen ihrer Kunst oder die von ihnen so sorgfältig bewahrten Meisterwerke alter Zeit auf barbarische Weise gewüthet hätten. Es findet sich auch kein eigentlicher Beweis von ihrer Zerstörung der öffentlichen Monumente in Rom, und die häufigen Verbrennungen Roms durch dieselben sind eine Fabel, welche der Fanatismus ausgestreut und das Vorurtheil fortgepflanzt hat. Von den Griechen sind sicherere Beweise von Barbarismus vorhanden, wie besonders die ihnen Schuld gegebenen Greuel gegen die Kunst, welche sie in Rom bei der Belagerung durch die Gothen 537 verübten. [1]) Bei einem Sturm gegen das Grabmal Hadrian's (Engelsburg) nahmen die belagerten Griechen in Ermangelung anderer Geschütze die marmornen Statuen, brachen sie in Stücke und schleuderten sie auf die Feinde. Was noch mehr gegen die Griechen zu sprechen scheint, ist der ganz veränderte Geist, der mit der neuen Regierung über Italien wehte, und der den Sturz der gothischen Herrschaft nur bedauern läßt. Die Flamme einer edeln Begeisterung, die unter der letztern selbst die Römer wieder zu erwärmen begonnen hatte, war schnell verloschen, und neue Trümmer bezeugten einen neuen Untergang der Kunst. Die Griechen hatten selbst den schaffenden Geist verloren, und wirkten nicht mehr belebend, wie bei ihrem ersten Auftreten in Italien; ihren guten Geschmack zeigten sie nur noch in der bessern Auswahl, die sie beim Plündern trafen. Ihr Heißhunger für die Kunstwerke brachte Italien einen größern Verlust als die Zerstörungen des Kriegs. Der griechische Kaiser Constanz nahm im Jahre 663 nach einem zwölfjährigen Aufenthalt in Rom alle Kunstwerke von Bronce mit sich fort, und man suchte so genau nach diesem Metall, daß sogar die broncenen Dachziegel des Pantheons abgedeckt wurden. Die Verwüstungen der Hunnen und Vandalen sind kaum zu vergleichen mit dem Unglück, welches die Griechen über Italien brachten, deren unersättlicher Geiz sich während achtzehn Jahre mit Gold und Silber stopfte, und mit unglaublicher Emsigkeit das Land aller kostbaren Steine, Vasen und Statuen und überhaupt alles Kostbaren beraubte. Wenn Kenner plündern, so werden Freund und Feind gleich

1) Procopii de bello gothico, Libr. II, cap. 22.

wenig geschont. Dazu kam, daß die Griechen bei ihrem vorübergehenden Aufenthalt nur Früchte raubten, ohne einen neuen Keim zu legen, der unter ihrer Pflege frisch getrieben hätte. Auf diese Art wirkten sie, gleichwie die räuberischen Ungarn nur verheerend und verderbend, während die lange im ruhigen Besitz bleibenden Ostgothen und Longobarden durch ihre Empfänglichkeit für die Kunst, die sie vorfanden, durch ihre eigne Thatkraft, die sie der veränderten Nation mittheilten, durch ihre Schöpfungen, Beförderungen, Anregungen eine neue Epoche der Kunst vorbereiteten.[1]) Man hat den longobardischen Königen Roheit und Grausamkeit Schuld gegeben, und darin eine Ursache des Schlafes der Menschheit gesucht. Allein abgesehen davon, daß das besiegte Volk in einem Zustand war, welcher wohl den Uebermuth des Siegers reizen konnte, so gilt jene Behauptung nicht von allen longobardischen Königen, und selbst dies angenommen, haben Fürsten nicht den ausschließlichen Einfluß auf das Gedeihen der Künste und Wissenschaften, ja sind nicht einmal die Kriege ein besonderes Hinderniß, wie man aus der Geschichte aller Zeiten und Völker sieht. Uebrigens gibt Muratori (Annal. Ital. ad annum 618) den Longobarden das Zeugniß, daß sie sich bald civilisirten, und die feinen Sitten und Gebräuche der alten Herren Italiens annahmen. Doch gaben sie ihnen dafür viel Wichtigeres, indem sie deutsche Rechtlichkeit und Ordnung, Freiheitsliebe und Wohlstand in die verödeten Gauen verpflanzten. Sie hatten ihre eignen Gesetze, von welchen ihr König Rotari 643 zu Pavia zuerst eine

1) „Es ist gewiß, sagt auch Denina (Rivol. d'Italia, T. I, Libr. VI. cap. 6), daß Italien mehr durch die Griechen unter Belisar und Narses litt, die es befreien wollten, als unter Gothen und Longobarden, und daß kein Einfall der Barbaren, die Hunnen vielleicht ausgenommen, Italien so viel Schaden zugefügt, als die griechischen Horden. Die nordischen Heere brachten Frauen, Kinder, Heerden, Geräthe, kurz ihr ganzes Besitzthum mit, und ersetzten dadurch den Schaden. Selbst die alten Cimbern ersetzten durch den Rest ihrer Armee, nach dem Sieg des Marius, ihre Verwüstungen. Es gibt sogar noch gewisse Ortschaften an den Gränzen des Veronesischen, Vicentinischen und Trentinischen, wo die Einwohner die alte, wahre teutonische Sprache reden, und was noch mehr ist, den reinen sächsischen Dialekt (?); ein Beweis, daß die Bewohner dieser Ortschaften von den Kolonien der Cimbern abstammen, welche nach ihrer Niederlage die Erlaubniß erhielten, sich in diese Berge zurückzuziehen."

von seinen Nachfolgern später erweiterte Sammlung veranstaltete. Sie waren aber nicht in ganz Italien befolgt, indem auch das Justinianische Gesetz galt. Die longobardischen Gesetze verrathen viele Spuren von Civilisation, und enthalten vortreffliche und zur glücklichen Regierung eines Volks geeignete Grundsätze.[1]) Es ist daher zu verwundern, daß Ginguené, der indessen den Longobarden überhaupt wenig Gerechtigkeit widerfahren läßt, ihren Gesetzen sehr wenig Einfluß auf die Civilisation Italiens zuschreibt.[2]) Auch zeichneten sich die longobardischen Provinzen, besonders Norditalien, vortheilhaft vor den übrigen aus. Ihre Schulen waren, während die Römer selbst über den traurigen Zustand der ihrigen klagten, in einem blühenden Zustand; die Zierde ihrer Hauptstadt Pavia waren die Grammatiker Felix, Peter von Pisa, Flavianus und Andere, welche von ihren Königen hoch geehrt wurden. Auch im Modenesischen blühten viele Schulen. Wenn diese alle keine ausgezeichnete Wirkung hervorbrachten, so lag die Schuld nicht an den Longobarden, sondern an den Priestern, die ihnen vorstanden. In keinem Zweig der Wissenschaft blieben übrigens die erstern hinter den Römern zurück, in den meisten ragten sie weit über sie hervor. In ihrem Gebiet lebten die gelehrtesten Bischöfe ihrer Zeit, wie Damianus von Pavia, 679, Mansuetus und Natalis von Mailand, im 8. Jahrhundert, und der dreijährige Aufenthalt des gelehrten irischen Abts Columban an dem Hof des Königs Agilulf, wo er sehr geehrt wurde, während Gregor I. über die Abnahme ausgezeichneter Fremden in Rom klagt, dünkt uns zum Vortheil des erstern zu beweisen. Noch lange hin ist der gute Geist der Longobarden sichtbar, und die meisten der Bischöfe, welche sich irgend auszeichneten, waren aus Norditalien. Die Poesie war zu jener Zeit ganz gesunken, aber die einzigen Männer, welche auf den Dichternamen einigen Anspruch machen konnten, waren ebenfalls aus dem Norden, Fortunatus aus der Gegend von Treviso, und Johannitius aus Ravenna. Nicht weniger war die Geschichtschreibung bei diesem thätigen Volk, das einer Geschichte wohl werth war, betrieben, und Paul Warnefried

---

1) Muratori, Annal. Ital. ad ann. 643. Denina, Rivol. d'Ital., T. II, Libr. VII. cap. 8. Tiraboschi, T. III, Libr. II, cap. 5.

2) Ginguené, Hist. litt. de l'Italie, T. II, chap. 2, pag. 73.

und Luitprand glänzen als die besten Historiker ihres Jahrhunderts. So vereinigten die Longobarden in sich alle Bestrebungen, keine blieb ihnen fremd, und fast alle Fortschritte der Zeit fanden sie an der Spitze. Wenn die Menschheit dennoch langsam fortrückte, so lag dies an Ursachen, mit welchen die Longobarden ebenfalls zu ringen hatten; sie bildeten sich an dem, was sie vorfanden, aus, und hatten unter beständigen Kriegsunruhen, Angriffen der Griechen, Sarazenen, Ungarn doch Muße und Ausdauer gehabt, die Schwierigkeiten der ersten Schritte zur Kultur zu überwinden. Jedenfalls scheint es sonderbar, wenn ihnen nach Allem, was sie thaten, die Römer und ihre Nachkommen die Zerstörung der Kunst und Wissenschaft Schuld geben, und ihnen doch auch den Ruhm lassen, daß sie sich in der Wissenschaft vor den Uebrigen ausgezeichnet haben, und ihre Könige die Künste mit wahrhaft königlicher Freigebigkeit beförderten und belohnten. Besonders war die Baukunst aufgemuntert, und fast keiner unter ihren Königen, der nicht Klöster und Kirchen als Denkmäler ihrer Frömmigkeit aufführen lassen. [1]) Wenn wir auch Malerei und Skulptur anführen, die, wie Tiraboschi (Tom. III, Libr. II, cap. 6) sagt, nicht ganz untergegangen waren, und von den longobardischen Königen unterstützt wurden, so geschieht dies nur, um den „Barbaren" eine neue Ehrenrettung zukommen zu lassen, deren sie bei den vielen Verunglimpfungen ihrer undankbaren Nachkommen bedürfen. [2])

---

1) Muratori, Annal. Ital. ad ann. 660. 675. 700. 722. 650.

2) Um diese Angelegenheit der ungerechten Beschuldigungen mit Einemmal zur Erledigung zu bringen, wollen wir hier eine Uebersicht besonders der spätern Zerstörungen der Kunstwerke Roms geben, welche noch mehr dazu dienen wird, die Grundlosigkeit der Anklagen gegen die germanischen Sieger ins rechte Licht zu stellen. Die Gothen und Vandalen hatten weder Zeit noch Lust, die Zerstörungen anzurichten, die ihnen Schuld gegeben werden; die Kriegswuth konnte wohl einige Thürme umwerfen, was aber an den Monumenten lange Jahrhunderte nagte, war der rohe Geist der Einwohner. Die Entvölkerung und Verarmung der Hauptstadt hatte einen Theil der öffentlichen Bauwerke ganz unnütz gemacht; der Circus und die Amphitheater standen da ohne Schauspiele, die Tempel von Göttern und Menschen verlassen, die Bibliotheken waren der gesunkenen Generation fremd und vermoderten. Schon der Kaiser Majorianus spricht mit strengem Tadel von dem Eigennutz, der die Zerstörung ohne Scham und Hinderniß fort-

Die Franken machten der Herrschaft der Longobarden, nicht aber ihrem Wirken und bedeutenden Einfluß auf die Verjüngung

---

setzte. Der römische Magistrat bewilligte unter dem geringsten Vorwand die Erlaubniß, Steine und Balken von den öffentlichen Monumenten abzureißen, welche ganz bequeme Steinbrüche für die Erbauung elender Häuser wurden. (S. d. Citat. bei Gibbon, Decline and Fall of the roman Empire, chap 36.) Was alsdann der fromme Eifer der ersten Christen und die Wuth der Bilderstürmer übrig gelassen hatte, das fiel unter der dürren Hand der Vernachlässigung oder unter dem Stampfen des Bürgerkriegs und der Roheit. Schon im 8. Jahrhundert nahmen die Päpste zur Herstellung der Stadtmauern die Steine eingestürzter Gebäude und verbrannten die schönsten Marmorblöcke zu Kalk. Allein das 12. Jahrhundert eröffnete hauptsächlich eine Zeit der Vertilgung für die Monumente, als die Großen Roms in einer sonderbaren Laune weder Päpsten noch Kaisern, noch ihren selbstgewählten Senatoren, noch ihren Gesetzen gehorchen wollten, und sich in kraftloser Eifersucht einander zerfleischten Die angesehene Familie der Frangipani hielt das ganze Thal des Colosseums, den Circus Maximus bis zu dem Velabrum besetzt, und hatte auf diesem Gebiet eine Reihe von Burgen angelegt, deren Zugang vom Forum her der Triumphbogen des Titus, durch den festen Thurm, turris cartularia, geschützt, bildete. So war jener Bogen nicht nur beständigen Angriffen ausgesetzt, sondern wurde auch durch das um und über ihn gebaute Kastell, wovon ihn erst die neuere Zeit befreite, unendlich verdorben. In demselben Jahrhundert wurde das Mausoleum des Augustus von dem römischen Volk bei seinem Kampf gegen die Colonna, 1168, zerstört. Das Colosseum erlitt besonders ein unwürdiges Schicksal. Da es seine feste Bauart besonders gut zur Burg eignete, so ward es ein Zankapfel für alle diejenigen, welche nach der Uebermacht strebten. 1130 war es in den Händen der Frangipani, dann abwechselnd, jedesmal nach heftigen Stürmen, in der Gewalt des Volks, und der Annibaldi, nnd wieder seiner alten Herren; dann nahm es der Kaiser Heinrich VII. ein. Nachdem endlich 1349 ein Erdbeben starke Verheerungen angerichtet, legte die kleinlichste der Leidenschaften, der Eigennutz, die Hand an den untergehenden Riesen. Die Frangipani kauften von den päpstlichen Legaten die Steine für ihre Wohnungen, auch andere römische Geschlechter folgten, und das Colosseum ward ein Steinbruch. Aus seinen Trümmern ward der Palast di Venezia, der Palast der Cancellerie und der Farnesische gebaut. Seitdem ward es allgemeine Sitte, die Meisterwerke des Alterthums zu zerstückeln, und für Bedürfnisse des Augenblicks, für Wohnungen oder Befestigungen herzurichten, und selbst zu den Hütten der Armen, Elenden und Abenteurer mußten jene colossalen Werke ihr kostbares Material liefern. Im 13. Jahrhundert erhielt Rom einen tüchtigen Senator in Brancaleone, der aber, um den erbärmlichen Raufereien der Großen ein Ende zu machen, 1254 ihre Burgen

der Menschheit, der Kunst und Wissenschaft ein Ende, und bis in die spätesten Zeiten werden wir überall den Longobarden begegnen, wo an der Beförderung der höchsten Interessen gearbeitet wird. Karl's des Großen Regierung war für Italien von wenig Bedeutung, es ist keine Nachricht da, daß er in diesem Land

---

erstürmen mußte, worauf er sie, 140 an der Zahl, niederreißen ließ. Bei dieser Gelegenheit ging denn auch die Mehrzahl der alten Monumente zu Grunde, und ganze Hügel von Schutt und Trümmern bezeugen noch jetzt diese wilde Epoche. — Ein Hauptzeugniß über die Zerstörungen im 15. Jahrhundert gibt die Einleitung des Florentiners Poggio Bracciolini zu seinem Buch: De varietate utriusque Fortunae. Als Poggio zum ersten Mal in Rom war, 1402, sah er den sogenannten Concordientempel am Clivus Capitolinus noch unversehrt als einen schönen marmornen Bau; später fand er die ganze Cella und einen Theil des Porticus zerstört, und die herabgestürzten Säulen zum Kalkbrennen verwandt. Das Mausoleum des Augustus war ein mit Reben bepflanzter Hügel geworden, den man noch Agosto nannte. An der Via Appia fand er an dem Grab der Cäcilia Metella neue große Zertrümmerungen. — Auch Aeneas Sylvius Piccolomini bezeugt die fortwährende Zerstörung durch folgende Verse:

Oblectat me, Roma, tuas spectare ruinas
Ex cujus lapsu gloria prisca patet.
Sed tuus hic populus muris defossa vetustis
Calcis in obsequium marmora dura coquit.
Impia ter centum si sic gens egeris annos,
Nullum hic indicium nobilitatis erit.

Endlich ist noch als Zeugniß der auch im 16. Jahrhundert fortgesetzten Rohheit der Brief Raffael Sanzios übrig, welchen dieser als Aufseher über die Monumente an Papst Leo schrieb. „Jene berühmten Werke, heißt es u. A. darin, die heute mehr denn je blühend und schön sein würden, sind durch die verruchte Wuth und grausame Zerstörungssucht boshafter Menschen, nein, wilder Thiere verbrannt und zerstört. — Weshalb beschweren wir uns über Gothen und Vandalen und andere tückische Feinde, wenn jene, welche Roms arme Ueberbleibsel gleich Vätern und Vormündern hätten schützen sollen, selbst lange damit umgingen, sie zu vernichten. Wie viele Päpste haben alte Tempel, Statuen, Triumphbogen zerstört; wie viele haben gestattet, daß, bloß um Pozzolanerde zu finden, Fundamente aufgewühlt worden sind, sodaß die Gebäude selbst bald einstürzen mußten; wie viele Statuen und andere antike Ornamente sind zu Kalk verbrannt worden. Ja, ich wage zu sagen, dies ganze neue Rom ist mit dem Kalk alter Marmorblöcke gebaut." — Ich habe die drei letzten Zeugnisse aus Reumont's interessanten „Römischen Briefen von einem Florentiner", Bd. II, S. 362 und 382, genommen, wo sie ausführlicher zu lesen sind.

neue Schulen gegründet habe, und die vorhandenen konnten unter dem Druck des Klerus nicht der Aufklärung dienen. Die von ihm angestellten Lehrer waren freilich die besten, meist aus Pavia und andern longobardischen Städten, allein die aufgezwungene Richtung der Zeit ließ noch keinen Gedanken an das Studium der klassischen Literatur aufkommen. [1]) Die Keime der Civilisation lagen in dem Geiste des Kaisers, und er legte sie in seinem Frankenvolke nieder, wo sie fortwucherten. In Italien ließ er das Geschäft in den Händen der Longobarden, wo er schon vortreffliche Vorarbeiten fand. Der Friede, den er die Halbinsel genießen ließ, gab nur dem Feind der Aufklärung sehr verderbliche Kräfte, und die Frömmigkeit der Karolinger, die von der schlauen Kirche ausgebeutet wurde, vollendete eine Macht, welche schon früher alles freie Streben despotisch unterdrückt hatte, deren Fundament die ewige Kindheit der Völker war, und die bald mit Feuer und Schwert hervortrat, um Glauben, Einsicht und Wissenschaft auszurotten.

Tiraboschi eifert sehr über Denina's Behauptung (**Rivol. d'Italia, T. I, p. 400**), als habe Karl der Große sich der Barbarei in Italien erbarmt, und diesem Land ausgezeichnete Lehrer aus dem Norden, sogar für das Latein geschickt, besonders zwei irische Mönche den französischen und italienischen Schulen vorgesetzt, und bemüht sich in einer langen Reihe von Paragraphen zu beweisen, daß der Kaiser seine erste und hauptsächlichste Bildung italienischen Lehrern verdanke, und daß er vielmehr italienische Grammatiker, Mathematiker und Gesanglehrer nach Frankreich berufen habe. Wir lassen den Streit, der nur von italienischem Nationalgefühl erhoben wurde, auf sich beruhen; er könnte am Ende doch zu Ehren deutschen wissenschaftlichen Strebens ausfallen, von welchem Tiraboschi freilich nichts wußte. Allein seine Vertheidigung beweist nur mehr zu Gunsten der Longobarden, denn bei der Aufzählung aller der berühmten Lehrer, welche der fränkische Kaiser in Italien soll gefunden haben, verweilt Tiraboschi doch meist in Pavia und andern longobardischen Städten. Ginguené schreibt dagegen dem Kaiser zu viel Einfluß in Italien zu; [2])

1) Tiraboschi, T. III, Libr. III, cap. I.

2) Histoire littér. d'Italie, T. I, chap. 2, p. 73.

dieses Land war nicht das Feld seines Ruhms; er hat allerdings die Studien ermuntert, doch gab er sie unter der Obhut der Kirche vielen Gefahren preis. [1])

Nach den Karolingern fing für Italien eine Zeit des Gestaltens und Veränderns an, welches die letzte Wucht des alten politischen Zustandes, der wie ein Starrkrampf die Völker niederhielt, abwälzen sollte. Die Kämpfe, welche eine solche gründliche Heilung bezweckten, dauerten allerdings sehr lange, und erschütterten Italien bis in seinen tiefsten Grund. Wer nur die Oberfläche des neunten, zehnten und elften Jahrhunderts betrachtet, sieht nichts als Kriege, Parteigeist, Verheerungen, verbrannte Schriften und geschlossene Schulen; man setzt den Maßstab der römischen Kultur aus der besten Zeit oder der neuen Civilisation an diese Jahrhunderte, und findet sie in die größte Finsterniß und Barbarei versenkt, die Longobarden erscheinen als die Feinde des Lichts, deren Raufereien alle bessern Keime erstickten. Unter dieser brausenden und gährenden Oberfläche aber entdeckt sich ein sicheres, stetiges Fortschreiten der Menschheit, ein Entwickeln und Gestalten besserer Verhältnisse, das am Ende der Stürme als ein herrliches Resultat entgegentritt. Die Longobarden sind die Vermittler des Uebergangs aus der todtenähnlichen Erstarrung aller Zustände zur außerordentlichsten Kraftentwicklung. Man betrachte sie nicht in jedem Moment ihres Wirkens, bei jedem Schnitt und Schlag, den die neue Gestalt nöthig machte, man betrachte sie auch nach Vollendung ihres Werkes, in dem Glanz der Verjüngung, in der errungenen Bürgerkraft und Freiheit, in der energischen Entwicklung aller Keime; so allein ist eine rechte Würdigung ihrer unruhigen Existenz möglich. Ihr Werk war auch ein ganz verschiedenes von dem der Ostgothen; diese unterhielten eigentlich nur eine künstliche Fortsetzung des römischen Lebens und der römischen Kultur; sie hatten gleichsam nur das Alte ausgeflickt und ausgebessert, und die längst abgenutzte Form noch einmal mit Leben versehen. Die Longobarden hingegen warfen die Formen und auch das sich in ihnen träg abrollende Leben um, sie brachten eine völlige Aenderung der Ideen, Zustände,

1) Bettinelli, Risorgiment. d'Ital., cap. I. Andres, Orig. Progr. e Stato attual. d'ogni Letterat., Tom. I, cap. 7, p. 108 ff.

Wünsche und Hoffnungen hervor; die Römer verschwanden, und aus dem Chaos traten die Italiener hervor, ein neues, kräftiges Geschlecht, während die Ostgothen sich nur bemühten, die untergegangenen Römer wieder heraufzubeschwören. Die Resultate beider Umgestaltungen mußten daher äußerst verschieden sein, besonders das der ostgothischen ungleich glänzender ausfallen; es war der ganze Schein ehemaliger römischer wissenschaftlicher Bildung, die freilich leider selbst nur Schein war. Das Reelle, das sich aus diesem bald zerfließenden Schein durch Vermittlung der Longobarden emporbilden sollte, hatte mehr Stadien durchzugehen, mehr stufenweise Zustände zu knüpfen und zu lösen, mehr gegen Widerstand der alten Natur zu kämpfen, und konnte nur langsam und still den Boden gewinnen, der den Longobarden selbst erst durch Anbau zugänglich wurde.

Die italienischen Geschichtschreiber bis auf Sismondi herab tragen ängstlich Sorge, die Integrität ihrer Abstammung von den Römern zu retten, und sich als ganz reine Race darzustellen. Es ist indessen ein Glück für sie, daß dies sich nicht so verhält, und daß sie eben von den „Barbaren", besonders von den verschrienen Longobarden, ein neues und besseres Blut bekamen. Allein so sehr sie auch, besonders Tiraboschi, den ihnen eigenthümlichen Scharfsinn anwenden, die ganze Last jener unglücklichen Finsterniß auf fremde Völker und fremde Einflüsse zu wälzen, bald die Eroberungen der Barbaren, bald die Besuche und Streitigkeiten der deutschen Kaiser, und alle sonstige Ausflüchte, die ihnen jenseits der Gränzen ihres Landes nur zu Gebote stehen, zu ihrer Rechtfertigung herbeibeschwören, so führt doch eben ihre eigne Darstellung, durch die wenige Befriedigung, die ihre Gründe gewähren, zu dem einzigen und Haupthinderniß alles Fortschreitens, zu der Finsterniß der Kirche und den Anmaßungen der theologischen Sekte. [1])

1) Tiraboschi findet (in der einleitenden Abhandlung des Tom. II. Part. I. seiner Storia della Letter. ital.) alle Ursachen des Verfalls der Literatur, d. h. alle Ursachen, die er in seiner Stellung anführen durfte, ungenügend zur Erklärung des Phänomens; die Hindernisse an der Schwelle der Kirchen und Klöster zu finden, vermochte er nicht, da er selbst schon im Innern befangen war.

Wenn von einer reinen Race, wenigstens annähernd die Rede sein soll, welche sich mit möglichster Abschließung von fremden Einflüssen von den Römern her fortgepflanzt hätte, so kann diese nur in Rom gesucht werden. Die ewige Stadt hatte wohl vorübergehende Besuche, Eroberungen, Plünderungen auszustehen, behielt aber niemals ein ganzes fremdes Volk lange genug in ihren Mauern, um eine gründliche Verjüngung des Bluts ihrer Einwohner zu erleben. In dieser politischen Ruhe, die von dem alten stagnirenden Zustand nicht viel verschieden war, entwickelte sich eine geistliche Macht, welche die Römer zu ihrem Unglück zu spät in Acht nahmen, welche alle Interessen des Volks in das ihrige hineinzog, die ganze Denk- und Handlungsweise ihrer Herrschsucht opferte, und den religiösen Sinn zur Nahrung ihrer Leidenschaften ausbeutete. Das römische Volk verschwand unter der Aegide der Kirche bald in den Hintergrund, sie stellte sich voran als die Lichtträgerin der Zeit, als die Bewahrerin und Beförderin der Wissenschaften, als die Lenkerin jedes geistigen Fortschrittes. Es gab kein Interesse der Menschheit, keine Richtung des Geistes, welche die Kirche nicht entweder in ihr Gebiet hinüberzog und sich unterwarf oder vernichtete. Die Kirche war nicht im Staat, sondern der Staat in der Kirche; alle Staatshandlungen waren mit Messen und kirchlichen Ceremonien verbunden, Kaiser und Könige waren Lehnsherren der Kirche. In keinem Reich blieb die Gerichtsbarkeit, die Sitten, die Gewohnheiten der Völker national, sondern mußten den Dekreten der Kirchenversammlungen, der Gewalt der Bischöfe, der List der Klöster weichen. Selbst die Wissenschaften waren Sclaven der Kirche, in ihr mündeten alle Wege des Verstandes, oder mußten von ihr Licht annehmen; nur was die Kirche wollte, wurde gelehrt und geschrieben; Mönchsschulen waren die einzigen Stätten der Kultur, die Geschichte ward nur für die Kirche geschrieben, selbst die Arzneikunst war in den Händen der Mönche, und so führte die Hauptsorge, die für das materielle Wohl, die Völker noch besonders unter die Lenkung der Klöster. An die Kirche also richtet sich auch die Klage der verlornen Generationen, die ihr nur als Zahlen dienten, oder als Massen, womit der auflodernde Verstand erstickt wurde; von ihr verlangt die Geschichte der Kultur Rechenschaft über die Jahrhunderte der Finsterniß, über die Irr-

wege, die manche Völker eingeschlagen, über die unheilbaren Wunden, die der geistige Despotismus der Menschheit geschlagen.

Erstaunenswerth bleibt die innere Verfassung der Kirche; von dem Willen eines Einzigen beseelt, der aber auch der Wille aller Priester war, den Interessen eines Einzigen dienend, der aber zugleich das Interesse Aller hob und beförderte, zeigte sie das Bild der vollkommensten Herrschaft. Aber das Interesse dieser überwiegenden Klasse war nicht das der Menschheit, nicht das der Wissenschaft und Kultur. Unwissenheit und Aberglauben legten den Grund zu dem Gebäude der Hierarchie, sie allein konnten dasselbe halten, und ganze Völker mußten Jahrhunderte im Barbarismus hinschmachten, ganze Sekten wurden mit Feuer und Schwert ausgerottet, damit die Wenigen, welche sich anmaßten, allein hell zu sehen, es mit Ruhe thun konnten. Eine so unnatürliche Macht wie die kirchliche konnte sich auch nur durch unnatürliche Mittel erhalten. Eines der widernatürlichsten, aber wirksamsten war das Mönchswesen, die wahre Pflanzschule des Aberglaubens, Fanatismus und der Immoralität. Was ließ sich für die Kultur der Völker erwarten, wenn sich der geringe Theil der Menschheit, von dem sie allein Freiheit des Geistes und höheres Studium erwartete, in den finstern Klöstern nur zu Werkzeugen einer despotischen Macht herabwürdigte. Die Folge zeigte sich auch nur zu bald. Faulheit und Wohlleben zogen in diese Mauern, welche bald ein furchtbares Kriegsheer gegen alle Verfechter der freien Geistesentwicklung aufstellten. Wie ein Alp lagen die unzähligen Klöster netzartig über die ganze Christenheit ausgespannt, und wo sie sich erhoben, da hörte bald die nationale Entwicklung der Völker auf; nur Unwissenheit und Dummheit sicherten den Kirchen die reichliche Nahrung und bequeme Existenz, nur Mißverstand und Angst erhielt die angemaßte Herrschaft. In den Klöstern wurde das Christenthum bis auf die letzte Spur verwischt, und dafür ein System voll Ceremonien, Götzendienst, altasiatischer und ägyptischer Lehren und Mythen aufgenommen, und mit erstaunlicher Grausamkeit den Völkern aufgedrungen. Der unsinnige Marienkultus mit seiner Mythologie, den die Kirche einem thracischen Weiberhaufen verdankt, und als eine neue Verstärkung des Aberglaubens aufnahm, machte einen wirksamen Uebergang zu der Anbetung der Heiligen, der

Bilder, Fetiſche und zuletzt gar fabelhafter Knochen. Das Volk war ſo gut durch die Mönche bearbeitet, ſeine Phantaſie durch die despotiſcheſte Erziehung ſo in Schrecken geſetzt, ſo aufgeregt durch die Furcht vor den unzähligen Göttern und Halbgöttern, die alle nur für Rache und Quälerei der Menſchheit glühten, daß nächſt der Spedition der Seelen aus dem Fegfeuer jener Reliquienhandel die einträglichſte Speculation wurde. Jeder Knochen konnte zuletzt dienen, zu jedem Knochen wußte der Mönchswitz einen Heiligen zu finden, und zu jedem Heiligen eine wunderbare Geſchichte zuſammenzuſetzen.[1]) So verſchwand das Chriſtenthum ſo völlig, daß es kaum noch anders als an ſteinernen und hölzernen Kreuzen zu erkennen war, und die Araber, welche eine weit reinere Religion hatten, bewieſen laut ihren Abſcheu gegen die Idololatrie der Orthodoxen, und zerſtörten alle Reliquien, Bilder und Götzen der Chriſten, welche ſie ſich unterworfen hatten. Unter ihrem wohlthätigen Einfluß entzündete ſich noch einmal im Morgenlande ein Funke des freien Geiſtes; es bildete ſich eine Partei, welche von ihnen den Ungeſtüm entlehnte, und die Bilderſtürmer, den griechiſchen Kaiſer Leo an der Spitze, machten 717 ihrer Anſicht mit dem Schwert Raum. Allein der Occident war ſchon gegen neue Ideen zu gut bewaffnet; es erging ein Aufgebot an alle Schrecken des Fanatismus, die Mönche wühlten in den verwundbarſten Seiten des Volks, die Päpſte nahmen noch die Politik zu Hülfe, und entflammten den alten Haß der Römer gegen die orientaliſchen Kaiſer, und ſo war der Ausgang des Kampfes, der ein anderer hätte ſein ſollen, daß Rom ſich ganz von den Kaiſern losſagte und den Päpſten freie Hand ließ, es ſich nach und nach zu unterwerfen.[2])

Da die Kirche nun auf unnatürlicher Grundlage ihr ebenſo unnatürliches Gebäude aufrichtete, da ihr höchſter und letzter Zweck ein rein egoiſtiſcher war, und ihr Syſtem mit der größten Conſequenz, Schlauheit und Energie durchgeführt wurde, und auf dem ausſchließlichen Hellſehen ihre Exiſtenz eigentlich beruhte, ſo läßt ſich im Voraus begreifen, wie viel Wahrheit oder Betrug von ihren Lippen floß, wenn ſie die Finſterniß jener Zeit auf

1) Gibbon, Decline and Fall of the Rom. Empire, chap. 28.
2) Sismondi, Histoire des Républ. ital., Tom. I, chap. 3.

die „Barbaren" schob. Sie selbst hatte die Macht über Licht und Finsterniß an sich gerissen, und wenn sie den kümmerlichen Funken, der in den ersten Zeiten des Mittelalters mit dem Erlöschen rang, in die Klöster bannte, und dort unter dem Schutt des Aberglaubens, der Dummheit und der schlechten Sitten begrub, so kommt es zum Glimpflichsten lächerlich vor, wenn sie, die die Völker beraubte, diese der Räuberei anklagte. Es gibt viele Vertheidiger des Nutzens der Klöster in jener Zeit; die hitzigsten sind natürlich die italienischen Klosterherren selbst. Indessen ihre eigne Zeit mit ihrem verworfenen Zustand klagt sie an, und das Unglück vieler Völker häuft immer noch schwere Gewichte gegen sie, welche der zweideutige Nutzen einiger wenigen nicht heben kann.

Wenn Karl der Große die Klöster gemeinnützig machte und zu Schulen umbildete, so öffnete er die Wissenschaft nur für eine privilegirte Kaste, auch dauerte dieser Nutzen nur so lange, als der Stifter der Einrichtung sie mit seiner gewohnten Energie beaufsichtigte. In Italien war die strenge Regel Benedict's bald vergessen, und Faulheit und Schwelgerei wurden ein undurchdringlicher Damm gegen alles Licht. Besonders viel Gewicht wird darauf gelegt, daß die Klöster die einzige Niederlage der Wissenschaften waren und uns in jenen Kriegszeiten allein die Schätze des Alterthums retteten. Nach Benedict's Regel waren nächst den Andachtsübungen die Handarbeiten eine Hauptbeschäftigung der Mönche; die alten und schwächlichen wurden angehalten, Bücher abzuschreiben. Da dies letztere Geschäft weniger mühsam war, so meldeten sich immer mehre dazu, und da durch das Abschreiben die geistlichen Schriften der Kirchenväter und Heiligen, wozu das Gesetz eigentlich verpflichtete, vervielfältigt wurden, so ward es als eine Fortsetzung der Andacht immer mehr erlaubt und begünstigt. Der Nutzen, den die Mönche dadurch leisteten, erstreckt sich also auf die theologische Literatur, nicht auf die klassische, und ist folglich sehr gering anzuschlagen. Es ist dabei nicht zu läugnen, daß manche Prioren bessere Bildung und Geschmack für die alte Literatur hatten, und gegen die Ordensregel römische und griechische Schriftsteller abschreiben ließen; Tiraboschi führt sie natürlich genau an, und spricht weitläufig von ihnen. Allein die Zahl mag äußerst gering sein; wo sollten

sonst die vielen Manuscripte hingekommen sein? Denn daß eins oder das andere Kloster im Krieg zerstört wurde, wäre keine hinreichende Erklärung für den Umstand, daß von manchem klassischen Schriftsteller kaum sechs oder sieben Manuscripte sich vorfinden. Aber auch in dieser Hinsicht ist der Nutzen der Mönche kaum höher anzuschlagen, als der der Handlanger bei dem Bau eines Palastes; sie copirten ganz mechanisch, pingui Minerva, nur um sich der beschwerlichen Handarbeit zu entziehen. Auch wird ihnen das Copiren der Handschriften erst mit der Mitte des 9. Jahrhunderts nachgewiesen, als die größte Gefahr für die Literatur von Seiten äußerer Feinde vorüber war. [1]) Uebrigens ersetzten sie durch diesen zweifelhaften Fleiß nur einen geringen Theil von dem, was frühere Mönche in ihrem Fanatismus zerstört hatten. Wenn ferner der Ruhm und die Ansprüche, die sie sich durch ihr Abschreiben an die Dankbarkeit der Nachwelt erworben hätten, wirklich gegründet wären, so könnte man damit nicht die Klage zusammenreimen, die allgemein über die außerordentliche Seltenheit der Bücher zu jener Zeit geführt wird. Tiraboschi erklärt diesen letztern Umstand durch die Verheerungen der Kriege und die Feuersbrünste, welche selbst auch die Klöster, wie das zu Monte Cassini bei Neapel, heimsuchten. Indessen haben sich doch die theologischen Schriften alle vollständig erhalten, und es ist nicht denkbar, daß die beutegierigen Feinde gerade nur der klassischen Literatur nachgespürt hätten; wo also der eine Theil der Schriften sicher war, da war es auch der andere. Indessen wird ein anderer Umstand angeführt, daß im Anfang des 7. Jahrhunderts, nach der Eroberung Alexandriens durch die Araber, die Einführung des Papyrus in Europa fast aufhörte, das Pergament aber außerordentlich theuer war; [2]) und dieser Umstand schmälert noch mehr das Verdienst der Mönche um die alte Lite-

1) Tiraboschi, T. III, Libr. I, cap. 11. Denina, Vicende della Letterat., Tom. I, cap. 38 a. Ende. Ginguené, Hist. littér. d'Italie, T. I, Part. I, chap. 2. — Doch führt Tiraboschi (cap. 2) schon den Cassiodor an, der sich in seinen letzten Jahren in ein Kloster zurückzog und den theologischen Wissenschaften lebte; er sagt von ihm ausdrücklich, daß er eine Bibliothek in seinem Kloster anlegte, und die Mönche copiren ließ, freilich hauptsächlich theologische Schriften.

2) Hallam, Europe during the Middle Ages, Tom. IV, pag. 114.

ratur, denn um dieselbe Zeit fingen sie erst an zu copiren, und nahmen in Ermangelung andern Stoffes die Schriften des Alterthums, um ihre Heiligenlegenden und Chroniken darauf zu schreiben. Gegründet ist jedenfalls die Klage über den großen Mangel an Büchern. Die vielen Bibliotheken, welche eine Zierde Roms zur Zeit der Kaiser ausgemacht hatten, waren verschleudert und zerstört; die letzte Hand hatten die Bilderstürmer (nicht die „Barbaren") daran gelegt. Die Päpste fingen wohl an, zum Gebrauch der Kirche neue Bibliotheken aufzustellen, allein diese waren höchst mangelhaft und schlecht versorgt; auch waren die heidnischen Schriften meist ausgeschlossen. Der Papst Paul I., welcher von Pipin 757 den Auftrag erhalten hatte, ihm eine Sammlung von Schriften zu machen, schickte diesem den Katalog von allen Büchern, die er habe auftreiben können; und was enthielt das Geschenk, das ein Papst einem Frankenkönig machte? — **Antiphonale et Responsale, insimul Grammaticam (vielleicht Logicam oder Dialecticam) Aristotelis; Dionysii Areopagitae libros, Geometriam, Orthographiam, Grammaticam, omnes graeco eloquio scriptores.** [1])

Die Seltenheit der Bücher war indessen nicht, wie gewöhnlich angegeben wird, eine Ursache des unglücklichen Zustandes der Literatur, sondern vielmehr eine Folge der allgemeinen Vernachlässigung und selbst Unterdrückung des Studiums. Eine Kirche, die allein die Bewahrerin der literarischen Schätze war, die allein den Unterricht der Völker unter ihre Leitung genommen hatte, und die dabei ihren eignen, jeder freien Entwicklung entgegenstrebenden Zweck unablässig und mit Energie verfolgte, konnte die Ausbreitung der Wissenschaft weder wünschen noch selbst gleichgültig ansehen. Ja selbst das Oberhaupt derselben empfand die Rückwirkung der allgemeinen Finsterniß, die sie so gut auszubeuten wußte, und zog die Ausbildung der praktischen Eigenschaften, welche nach und nach die Weltherrschaft gründen sollten, den Studien vor; und so finden wir in der langen Reihe von Päpsten vom 6. bis 11. Jahrhundert kaum einen oder zwei, welche die Wissenschaften befördert hätten. Zuerst tritt uns Gregor I. entgegen, dessen Verhältniß zur Wissenschaft zu vielen Streitigkeiten

1) Tiraboschi, Tom. III, Libr. II, cap. 1.

Anlaß gegeben. Tiraboschi (Tom. III, Libr. II, cap. 2) übernimmt mit aller Hitze der Parteisucht seine Vertheidigung gegen den Hauptankläger, Brucker, in seiner kritischen Geschichte der Philosophie. Besonders werden vier Hauptklagen gegen Gregor erhoben: 1) daß er die Mathematiker von seinem Hof verbannt, 2) daß er die palatinische Bibliothek verbrannt habe; gegen 1) wird eingewendet, daß unter jenen Mathematikern eigentlich Astrologen zu verstehen seien, und für 2) ist der einzige Hauptzeuge Salisbury, der freilich 600 Jahre später lebte; allein die Gegengründe Tiraboschi's können ebenso wenig Zweifel, als die Erzählung selbst Glauben erwecken. Indessen sind auch diese zwei Anklagen von geringerer Bedeutung, und läßt sich dem modenesischen Abt leicht sein Sieg über den britischen Philosophen gönnen. Weit richtiger und besser motivirt ist die dritte Anklage, daß Gregor das Studium der Kunst und Wissenschaft verachtet und unterdrückt habe. Hier zeugen seine eignen Briefe gegen ihn; zuerst ein Brief an den heiligen Leander, seinen moralischen Abhandlungen über Hiob vorangesetzt, worin es über den Styl heißt: „Unde et ipsam artem loquendi, quam magisteria disciplinae exterioris insinuant, servare despexi. Nam sicut hujus quoque epistolae tenor enuntiat, non metacismi collisionem effugio, non barbarismi confusionem devito: situs motusque praepositionum casusque servare contemno, quia indignum vehementer existimo, ut verba caelestis oraculi restringam sub regulis Donati.“ Tiraboschi sagt hierzu als Vertheidigung, daß Gregor gegen sich selbst eine Unwahrheit gesagt, und daß sein Styl in allen seinen Werken nicht schlechter sei, als der aller profanen Schriftsteller seiner Zeit. Das zweite Zeugniß ist ein Brief an den Bischof Desiderius zu Vienne in Gallien. Gregor hatte in Erfahrung gebracht, daß der Bischof eine Schule für klassische Literatur hielt, und macht ihm darüber heftige Vorwürfe. Tiraboschi, der durch dieses Zeugniß ganz aus dem Felde geschlagen sein sollte, weiß sich zu helfen; da er zur Vertheidigung nichts vorbringen kann, findet er die Vorwürfe löblich und die Gründe seines Heiligen sehr triftig: „quia in uno se ore cum Jovis laudibus Christi laudes non capiunt; et quam grave nefandumque sit episcopis canere, quod nec laïco religioso conveniat, ipse considera.“ Gerade dieser Brief ist der deut-

lichſte Beweis, daß Gregor I. nicht ein Beförderer, ſondern ein Feind der Kunſt und Wiſſenſchaft war, und zwar um ſo ſicherer, als dieſe Stimmung aus ſeinen Grundſätzen und ſeiner religiöſen Ueberzeugung hervorging. Da dieſe klar am Tage liegen, ſo ſind alle übrigen Vertheidigungen Tiraboſchi's, worauf er ſich übrigens nicht wenig zu Gute thut, äußerſt ſchwach. Ob es nun noch erwieſen iſt, was den vierten Punkt der Klage ausmacht, daß Gregor auch antike Gebäude und Statuen habe zerſtören laſſen, oder nicht, iſt von keiner Bedeutung, ließe ſich aber ſehr wohl aus ſeinen Grundſätzen begreifen. Ob Gregor durch ſeine kirchlichen Anordnungen den Titel des Großen und Heiligen verdient habe, gehört nicht zu unſerm Gegenſtand, die Geſchichte der Literatur wird ihm denſelben nicht zugeſtehen können. Er arbeitete allein für ſeine Kirche, und verbannte Alles was dieſer fremd war, beſonders alles Heidniſche, und hat dadurch, daß er ſeine Theologie ganz an die Stelle der klaſſiſchen Literatur drängte, nicht wenig zu dem Verfall der letztern beigetragen. Das Mißverſtändniß, das zwiſchen den Parteien für und gegen ihn obwaltet, ſcheint daher zu kommen, daß man ſeine Bemühungen für die Kirche mit ſeinen Thaten in Hinſicht der Literatur vermengte, und aus dem Einen Schlüſſe für das Andere zog. [1])

Die allgemeine Verachtung der Päpſte gegen die Wiſſenſchaften iſt übrigens durch die große Finſterniß von vier Jahrhunderten ſo gründlich bewieſen, daß Tiraboſchi umſonſt eine Menge Namen von Päpſten anführt, die ſich durch ihre Gelehrſamkeit ausgezeichnet haben ſollen. Seit dem Anfang der chriſtlichen Zeit ſtand der Klerus der klaſſiſchen Literatur feindſelig entgegen; die beſſern Biſchöfe erſchöpften ſich aus mißverſtandenem Eifer in Klagen über die Verehrung der heidniſchen Schriftſteller, die rohen aber, die wahren Gladiatoren der Kirche, fuhren räuberiſch über dieſe Monumente einer gebildeten Zeit her, vernichteten ſie faſt bis auf die letzten Spuren und eröffneten ſo die Epoche der Finſterniß. Allein die orthodoxen Prieſter zerſtörten die Bibliotheken, nach welchen die germaniſchen Völker nicht

1) Denina, Vicende della Letter., Libr. I, cap. 38. Ginguené, Hist. littér. d'Italie, T. I, chap. 2. Andres, Orig., Progr. e Stato att. d'ogni Lett., Tom. I, cap. 7.

fragten, und erstickten so durch Entziehung der Gelegenheit das Bedürfniß nach Gelehrsamkeit. Ihr Werk war vollendet durch die Fluth eines theologischen Wustes, welchen die Völker, die einer erwärmenden und erleuchtenden Religion bedurften, zurückstießen. [1])

So schlief unter dem drückenden Schild der Kirche ein großer Theil des Abendlandes einen langen Todesschlaf, während dessen die Völker ihre nationale Entwicklung einbüßten. Kaum daß zwischen dem 7. und 11. Jahrhundert das eine oder andere Volk sich zeitweise zu einiger Dämmerung herauf arbeitete. In Frankreich war die Unwissenheit am tiefsten im achten Jahrhundert, England, um diese Zeit weniger barbarisch, versank erst im neunten, besonders im zehnten, während Frankreich seit Karl dem Großen schon einige Fortschritte gemacht hatte; in Deutschland fing seit jenem Kaiser ebenfalls der Eifer für wissenschaftliche Kultur an sich zu erwärmen. Aber Italien versank bis zum elften Jahrhundert immer tiefer in die schrecklichste Barbarei. Die Contracte wurden mündlich gemacht, da selbst die Notare der Schreibkunst nicht mächtig waren, die allenfalls geschriebenen Akten sind in schrecklichem Styl. Von großen Zeiträumen ist kaum ein literarisches Monument übrig, außer magern Chroniken und Heiligenlegenden. [2])

---

1) Die Fragen, welche Karl der Große an seine Geistlichen stellte, geben einige Züge zu dem allgemeinen Bild von dem Charakter jener Zeit: „Wie weit ist es einem Bischof oder Abt erlaubt, sich in weltliche Dinge zu mischen? — Heißt das die Welt verlassen, wenn man bald durch Versprechungen des Himmels, bald durch Androhungen der Hölle, und im Namen Gottes oder eines Heiligen, Einfältige oder Schwachgläubige ihres Vermögens beraubt, und die rechtmäßigen Erben um das Ihrige bringt, welche dadurch oft in die größte Armuth versetzt, und aus Noth Diebe und Räuber werden? — Heißt das auch die Welt verlassen, wenn man noch eine unersättliche Begierde nach fremden Gütern äußert, und Menschen durch Geld zu Meineiden und falschen Zeugnissen verführt? — Wo steht geschrieben, daß Jemand wider Willen zum Geistlichen oder Mönch gemacht werden könne? — Was frommt's der Kirche, wenn ein Prälat mehr auf die Menge, als auf die Tüchtigkeit seiner Untergeistlichen sieht, und sich mehr um ihr Singen als ihren Lebenswandel bekümmert?" —

2) Muratori, Antiquit. Ital. med. Aevi, Diss. 43. Hallam, Europe during the Middle Ages, T. IV, p. 112.

Wer stellte sich denn also zwischen Licht und Finsterniß, und breitete den undurchdringlichen Schleier über die Augen der Völker? Doch gewiß nicht die germanischen Einwanderer, die mit aller Lebendigkeit einer frischen Kraft nach Entwicklung rangen. Indessen die Kirche versank, durch ihr eignes System getroffen, zuerst in den niedern Regionen der Klöster, in den Barbarismus, den sie gesäet hatte. Das falsche Licht von Gelehrsamkeit, womit einige ihrer Vertheidiger noch eine Zeit lang geblendet hatten, machte gegen das 6. Jahrhundert einer kaum glaublichen Unwissenheit Platz. Als man später zu einigem Bewußtsein dieser schimpflichen Lage kam, ertönten auf allen Concilien Klagen über die Ignoranz der Geistlichen, wie denn auf einem 992 gehaltenen Concil behauptet wurde, daß man mit Mühe, selbst in Rom, Jemanden fände, der nur die ersten Elemente der Wissenschaft verstünde.[1]) Von diesen hatte die Welt denn auch so sehr die letzte Spur verloren, daß der vortreffliche Papst Sylvester II., der durch seine Kenntnisse als ein wahres Meteor schimmert, von den Bischöfen für einen Zauberer gehalten wurde. Und als ein wahrer Zauber müßte auch uns seine Gelehrsamkeit erscheinen, wenn es nicht bekannt wäre, daß er, ein Ausländer, seine Studien bei den Arabern in Spanien machte. Tiraboschi zählt zwar eine Menge geistlicher Schulen auf, allein was können Zahlen beweisen, wenn im Gegentheil jeder Zuwachs ein Zeugniß mehr der geistigen Sclaverei liefert. Der Unterricht in den höhern geistlichen Schulen bestand in Nichts, als der ängstlichen Ueberlieferung der Glaubensartikel, in Vorbereitung zu Haß, Verfolgung und Angriffen der Ketzer, Ermahnung zum Festhalten an dem orthodoxen System und zu einem dem gemäßen Leben.[2]) Von Sprachkunde, Kritik, überhaupt Ausbildung des Verstandes war keine Rede; in jener Zeit findet sich von öffentlichen Schulen und Professoren der Eloquenz, Philosophie und Jurisprudenz, in Rom nirgends Erwähnung. Ist es also bei dem gänzlichen Mangel an Bildungsmitteln zu verwundern, wenn die ganze Gelehrsamkeit der Geistlichen sich auf die kirchlichen Erfindungen ihrer Vorgänger, die ganze Weisheit derselben sich auf spitzfindige Wider-

1) Tiraboschi, T. III, p. 198.

2) Tiraboschi, T. III, Libr. II, cap. I.

legungen der Ketzereien beschränkt; und da bei solchen Disputationen oft Unsinn gegen Unsinn kämpfte, ist es zu verwundern, wenn der Witz nicht mehr ausreichte, und ganz andere Fähigkeiten gemeiner Natur den Sieg entschieden? Die Strafe dieses finstern Treibens folgte auf dem Fuße, und während Italien im 9. und 10. Jahrhundert in dem Aufwachen seiner Völker, die Longobarden an der Spitze, einer neuen Bildung der politischen Verhältnisse entgegenging, versank seine Geistlichkeit in den Zustand des schrecklichsten Barbarismus. An der Schwelle des Mittelalters, im 5. und 6. Jahrhundert, ragen noch einige Männer hervor, wie Eusebius, Ambrosius, Leo u. s. w., „die Orakel der Orthodoxen und die Schrecken der Ketzer;" allein von da an ward die Oede immer öder, der Trieb nach Wissenschaft immer kälter, die Erfordernisse an die Geistlichen immer geringer, und so bereitete sich das eiserne 10. Jahrhundert vor. Auswärtige Fürsten erbarmten sich der tiefen Gesunkenheit; der Kaiser Ludwig der Fromme fand sich bewogen, den Bischof Claudius nach Italien zu senden, um dort einiges Licht zu verbreiten. [1]) Aber es erlosch bald in dem bodenlosen Strom der Roheit und Unwissenheit, welcher nur die scandalösen Excesse des päpstlichen Stuhls gleich kamen.

Wenden wir uns ab von dem traurigen Bild, dessen Ausmalung doch unserm Zweck fremd ist. Die wenigen Angaben genügen zur Begründung unserer Meinung, daß den fremden Völkern Unrecht geschieht, wenn man ihnen die Finsterniß jener Jahrhunderte Schuld gibt. Und sonderbar ist die hartnäckige Anklage gegen diese Völker, besonders die Longobarden, da doch seit Langem die Gegenbeweise bekannt sind. Tiraboschi nennt, bei seiner Klage über den traurigen Zustand der Geistlichkeit, nur norditalische Städte, wie Pavia, Verona, Pisa, Ravenna, wo Schulen blühten, er führt nur norditalische Bischöfe unter den ausgezeichnetern an, auch die meisten Dichter und die besten Geschichtschreiber waren Longobarden, und dieses merkwürdige, so sehr verkannte Volk steht an der Spitze jedes politischen und wissenschaftlichen Aufschwungs, und zwar zu einer Zeit, wo es alle Drangsale räuberischer Einfälle von Ungarn und Sarazenen erdulden mußte, während Rom vor äußern Feinden Ruhe genug

1) Muratori, Antiq. Ital., Tom. III, p. 816.

hatte, um unter der äußersten Sittenlosigkeit unterzugehen. Welche Kraft ging in dem weiten Thal des Po verloren, und welch ein Volk hätten die Longobarden werden können, ohne die unnatürliche Stellung, in welche sich die Kirche gegen alle Fürsten und Völker versetzte, ohne das lähmende Uebergewicht des Aberglaubens, womit sie die Geister für ihre egoistischen Zwecke zu lenken und auf der untersten Stufe der Bildung niederzuhalten wußte.

Wenn wir den ganzen Abschnitt noch einmal übersehen, so ist kein Zweifel, daß sich der Charakter des Volks in Italien während der finstern Zeit geändert hat. Man vergleiche nur die Römer des 5. Jahrhunderts und die Italiener, besonders im Norden, um 1000. Bei dieser Veränderung ist die wohlthätige Hand der germanischen Völker gar nicht zu verkennen, und es läßt sich fast mit Gewißheit sagen, daß die Römer sich mit eigner Kraft und ohne Auffrischung des Bluts nie hätten ermannen können. Es lag ein weites Feld in Italien erschöpft und ausgesogen und aller Fruchtbarkeit beraubt; fremde Hände mußten es tief durchwühlen, um ihm wieder frische Lebensgeister beizubringen, die es zur Annahme neuer Keime fähig machen sollten. Lange Jahrhunderte lag es brach, immer von Neuem aufgewühlt, und die lange Anstrengung der Jahre und Kräfte gibt uns einen Maßstab für den Grad der Erschlaffung, aus der es gerettet werden sollte. Es ist übrigens merkwürdig, daß nach dem Untergang der Etrusker die italischen Völker nie mehr zu einer eignen und nationellen Kultur gelangen sollten. Die römische Poesie, Beredsamkeit, Philosophie, selbst die Religion war ganz die griechische; und auch später mußte von den Griechen die Philosophie, von den Arabern die Poesie entlehnt werden. Eine finstere Macht waltete über dem Lande, und erstickte jede ihr fremdartige Regung des Volksgenius. Diese Macht war ein gränzenloser Egoismus, der sich stets in Herrsch- und Habsucht einer übermächtigen Partei zeigte. Er ließ schon bei den Römern nur solche Eigenschaften aufkommen und zu einer oft sehr glänzenden Höhe sich ausbilden, welche für die Größe des Staats und die Macht der tonangebenden Großen dienten. Der Faden, der durch die ganze römische Geschichte, durch alle Eroberungen, innere Streitigkeiten, Bürgerkriege sich zieht, war von der Herrschsucht gewoben, das Marsfeld der eigentliche Sitz der römischen Penaten. Daher das schnelle Zusam-

menstürzen römischer Größe, die schnelle Umwandlung des Charakters, sobald die Herrschsucht ihre höchste Befriedigung erhalten hatte, von dem kaiserlichen Thron aus ein unermeßliches Reich zu ihren Füßen sah. Alles war erreicht, was für sie erreicht werden konnte; die halbe Welt seufzte unter dem unerträglichen Druck, aber die Menschheit galt nur so viel, als sie ihren Zwecken unterthan war; nur als Boden für ihre riesenhaften Pflanzungen. Daher die Unfruchtbarkeit, die Oede, die Verlassenheit in dem Volk, daher die Auflösung aller Bande eines rein menschlichen Verhältnisses, die Umstoßung aller menschlichen und göttlichen Gesetze, die unglaubliche Immoralität. An Rom war indessen der Egoismus gebunden, und nach ihrem politischen Sturz suchte sich die Herrschsucht ein neues Reich in den Regionen des Geistes. Auch hier waren alle Mittel erschöpft worden, und führten zu einem nicht minder glänzenden Resultat. Die Kämpfe und Streitigkeiten waren nun anderer Art, aber sie führten alle zu demselben Ziel, nicht zur Auffindung und Feststellung der Wahrheit, was dem geistigen Reich das Höchste hätte sein sollen, sondern nur zur Begründung einer absoluten Herrschaft über alle Geister, wozu nicht geistige Entwicklung, sondern nur geistige Unterwerfung aller Völker führen sollte. Sollen wir bei solchem traurigen Verhältniß, da die einzige Macht, die Hülfe geben konnte, die einzige, die sich das ausschließliche Recht der Erleuchtung, Belehrung und Errettung der Völker angemaßt und folglich allein die Verantwortung ihres Werkes übernommen hatte, ihren eignen Zweck gerade nur in der Finsterniß fand, sollen wir bei solchem Verhältniß nicht endlich die Hand erkennen, die den Schleier gewoben hatte, und immer noch die germanischen Völker einer Wirkung beschuldigen, deren sie gar nicht fähig sein konnten? Die sogenannten Barbaren lassen sich eintheilen in Beziehung auf Italien in bloß durchziehende oder einfallende und in bleibende Völker. Daß die bleibenden, die Ostgothen und Longobarden, nicht das Princip der Verfinsterung aufstellten, können selbst die Italiener nicht läugnen; denn daß Italien noch einmal eine Abendröthe seiner schönsten Kaiserzeit sah, verdankt es den Ostgothen; daß es eine endliche Erlösung aus dem Sclavenzustand, eine völlige Umwandlung der bürgerlichen Verhältnisse, eine Heilung und Erfrischung der innersten Organe der menschlichen Gesellschaft er-

lebte, daß es sich zu jenem Enthusiasmus der Bürgertugenden, zu jener Geistesgröße in der Epoche der lombardischen Befreiungskriege gegen die deutschen Kaiser, der glänzendsten in der ganzen italienischen Geschichte, erheben konnte, verdankt es den Longobarden. Solche Epochen sind keine Erzeugnisse eines finstern Geistes, dessen trauriges Wirken gleichwohl in jeder Epoche der italienischen Geschichte unter gleichen Formen, mit derselben Beharrlichkeit und Consequenz wiederkehrt. Die Finsterniß kann noch viel weniger das Werk der nur durchziehenden und einfallenden Nationen sein. Kurze Einfälle, einzelne Belagerungen und selbst Plünderungen können unmöglich den Charakter eines Volks verändern, unmöglich allen Geschmack, alle Liebe für die Kunst und Wissenschaft ausrotten; die Asche der verbrannten Bücher, wenn ja die Vandalen, Ungarn, Sarazenen Schriften aus dem klassischen Alterthum, und nicht vielleicht vielmehr theologische, schon in vielen Abschriften verbreitete, auf dem Gewissen haben, hat den Barbarismus in den Gesinnungen, die verkehrten Religionsansichten, den niederdrückenden Aberglauben nicht gedüngt. [1]) Solche vorübergehende Erscheinungen wirken nicht auf den Kern; sie können, wie sie es auch später gethan haben, nur eine vermehrte Aufregung und Energie hervorbringen, welche unter andern Umständen gewiß nicht anders als wohlthätig gewirkt hätte. Nicht kurze Stürme, die den Baum schütteln und entlauben, bereiten ihm den Tod, denn der Keim lebt noch, der neue Aeste und Blätter treibt, wohl aber die Versetzung in ungesunden Boden und der Raub der Freiheit. Nur einer solchen Macht, welche die ganze sittliche und politische Grundlage der Völker unterwühlte, jede freie Geistesentwicklung unterdrückte, welche die Völker vernichtete, um aus der geistigen Sclaverei ihre Nahrung zu ziehen: nur einer solchen ist die Finsterniß des Mittelalters zuzuschreiben. Krieg kann den Geist eines Volkes nicht niederhalten,

1) Die schrecklichste Plünderung, welche Rom, nächst den jahrhundertelangen Zerstörungen durch die eifrigen Orthodoxen, zu leiden hatte, war die der Vandalen, welche 14 Tage und Nächte dauerte; und doch hat im Ganzen die Wissenschaft wenig dabei verloren. Nur Gold und Silber reizte die Plünderer, und dies konnten die christlichen Kirchen besser liefern als die alten Bibliotheken. Gibbon, Decline and Fall of the Roman Empire, chap. 36.

aber eine Kirche, die nach Despotismus strebte, und ihre Herrschaft nur auf Aberglauben und Unwissenheit ruhig gründen konnte, die mußte den Geist der Völker unterdrücken oder sich selbst aufgeben.

Daß Gothen und Longobarden augenblicklich keine größere Kultur hervorgebracht, kann nicht wundern; auch sie hatten mit der allgemeinen Finsterniß zu kämpfen und mit dem Mißtrauen, das ihr Ketzerthum ihnen bei allen Orthodoxen bereitete. Sie verfolgten übrigens, wie gesagt, zwei ganz verschiedene Wege. Die Ostgothen, welche zuerst ankamen, wurden noch von dem Einfluß des Alterthums überwältigt; sie lehnten sich ganz an dieses an, und wollten durch ihre Pflege eine Kraft wieder erwecken, welche längst unter den Trümmern begraben lag. Ihr Einfluß mußte daher mit ihrer politischen Bedeutung verschwinden, und die Kultur, welche sie wiedererwecken wollten, gehörte nicht mehr ihrer Zeit an. Eine neue Zeit und ein neues Streben begann mit den Longobarden; sie rissen zuerst die ihnen unterworfenen Völker Italiens von dem tief gewurzelten Alterthum los, ein schwieriges Werk, welches eigentlich bis auf den heutigen Tag noch nicht vollendet ist. Ihr Wirken konnte nur langsam sein, ohne blendende Resultate; aber bewundernswerth, verglichen mit den Ostgothen, ist ihre Kraft, die sich in dem ungeheuern Werk nicht erschöpfte, und unter den feindlichen Einflüssen nicht erlag.

Dritter Abschnitt.

Zeit des Aufschwungs des italienischen Volks und Bildung des Volkscharakters.

Eine neue Zeitrechnung für die Kulturgeschichte Italiens beginnt mit dem 11. Jahrhundert, der alte Römerstamm ist fast verschwunden, das stockende Blut durch ein frisches ersetzt, das dem ganzen Organismus eine neue Kraft und Lebendigkeit mittheilt. Die Longobarden sind nun ganz eingebürgert, und bilden mit allen übrigen Bewohnern Ein Volk, die Italiener, das in seinem ganzen Charakter und in seiner Entwicklung sich von dem Alterthum lossagt. Sie bieten ein großes Feld dar voll frischer Keime, das nur die Befruchtung erwartet, um eine reiche, mannigfaltige Ernte zu geben. Die Befruchtung blieb nicht aus, und wenn irgend ein Land im 11., 12. und 13. Jahrhundert eine reiche und ununterbrochene Gelegenheit zu vielseitiger Ausbildung, eine Aufmunterung zur Uebung aller Kräfte, eine Anregung patriotischer Begeisterung hatte, so war es Italien. Auch darin war eine völlige Aenderung in dem Volk eingetreten, daß die Fremden auf dasselbe nicht mehr überwiegend, entkräftend, vernichtend, wie in den letzten Zeiten des römischen Reichs wirkten; sie begegneten nun einer Kraft, welche der Veredlung empfänglich, und für die Kultur der Wissenschaft und Kunst gestimmt, ihren Einflüssen ermunternd entgegenkam; sie fanden ein Volk, das in Prüfungen siegreich bestanden, sich ein Vaterland, ein ehrendes Selbstgefühl,

eine Geschichte geschaffen hatte, dem seine Betriebsamkeit, seine Ausdauer und Kraft den ersten Platz in der Reihe der Völker gab, und welches sein Land eine Zeit lang zum Sammelplatz aller ausgezeichneten Männer, zur Pflanzschule aller Kultur machte. Zu diesem hohen Schwung, zu welchem die Longobarden den Grund gelegt hatten, trugen eine Menge günstiger Umstände bei, welche den andern Völkern mehr oder weniger versagt waren, und bei welchen wir vorerst verweilen müssen. Meist waren es wieder fremde Völker und Fürsten, welche den hohen Impuls gaben; der Boden war italienisch, die Bearbeitung fremd. Manche der Ursachen, welche nun so günstig wirkten, besonders die physischen, existirten ebenso gut in den finstern Zeiten, ihre Anführung ist aber doch jetzt erst an ihrem Platz, da ihr Einfluß erst durch die Verbindung mit andern Umständen wichtig werden konnte.

§. 1.

Geographische Lage Italiens.

Und so betrachten wir zuerst die geographische Lage Italiens. Ein Land, weder von Bergen noch Steppen rings eingeschlossen, sondern seiner ganzen Länge nach von einem Gebirg in zwei große Küsten getheilt, nicht nur eine oder einige Seiten, sondern vielmehr gleichsam sich selbst ganz dem Meer, dem großen Kanal der Civilisation, öffnend, ließ schon an sich eine große Circulation zu. Das Gebirg bewahrte mehr den Kern, die stabile Masse der Bevölkerung, an den Ufern war beständige Gährung und Auffrischung. Und nicht einem nordischen Meer war Italien zugänglich, sondern dem Mittelmeer, welches von den ältesten Zeiten her die höchste Kultur vermittelt, dessen Wogen die Weisheit ägyptischer Priester nach Palästina, Jonien und Griechenland gebracht, die griechischen Musen nach Italien geführt, und zum Ersatz der Etrusker Kunst und des Pythagoras edeln Orden in das heitere Griechenland getragen. Welche Vielseitigkeit der Kultur war hier zu erwarten, welche mächtige Hebel und Hülfsmittel hatten die Italiener. Nach welcher Seite ihre Kiele sie trugen, fanden sie Muster und Aufmunterung; im Osten die Griechen, welche die Vermächtnisse einer großen Vorzeit wieder hervorsuchten, und dem Verständniß der Nachwelt klar und zugänglich

machten; im Süden und Westen das begeisterte und Begeisterung einhauchende Volk der Araber, das ebenfalls an der unverlöschlichen Flamme altgriechischer Philosophie seine Wissenschaft entzündete, aber seine eigenthümliche Kunst in jungfräulicher Reinheit mit Stolz und Liebe bewahrt hatte. Konnte Italien zu jener Zeit glücklicher gelegen sein? Doch ein günstiges Geschick that noch mehr. Es führte ihm selbst jene cultivirten Nationen zu, und gab ihm gerade zur rechten Zeit Männer, welche jene zu fesseln und den fremden Samen zum Keimen zu bringen wußten. Italien war von jeher der Sammelplatz der kühnen, unternehmenden, wie der cultivirten Nationen, die Brücke, die den Norden mit dem Süden verband, die große Heerstraße, welche bei der beständigen Ausgleichung des Menschengeschlechts fast nie leer von Wanderern war. Gehen wir seine Geschichte durch, so bietet sie ein fast beständiges Hin- und Herwogen zwischen Süden und Norden dar. Frühe drängten von Süden her die Pelasger, dann die Kleinasiaten, die Griechen, die Karthager; gegen diese wogten von Norden die Schaaren der Gallier und teutonischen Völkerschaften, während in der Mitte der kräftige Stamm der Römer, ebenfalls Fremdlinge, sich herrisch ausbreitete. Nur unter der römischen Kaiserzeit war ein Stillstand eingetreten, und gerade dies war die finsterste Zeit für Italien. In der Epoche, an deren Schwelle wir jetzt stehen, übten die Wanderungen der Völker einen mächtigern Einfluß als je. Im Süden schufen die Araber, Normannen und Kaiser Friedrich eine neue Aera der Kunst und Wissenschaft, während im Norden die germanischen Völker ihre Kraft und Thätigkeit, ihre Ordnungsliebe, ihren Rechtssinn und ihre Freiheitsliebe einhauchten, und eine politische Wiedergeburt bewirkten, welcher die mit Eifer aufgefaßte provenzalische Poesie einen freundlichen Jugendschimmer gab. Das Werk dieser Wanderungen vollendeten die Kreuzzüge, welche Italien über ein Jahrhundert lang zum Stapelplatz von Heeren wie von Waaren machten, und eine ungemeine Lebendigkeit und Circulation aller Lebenskräfte bewirkte. Also gerade in der Zeit, wo die Italiener anfingen, eine Rolle zu spielen, brachte ihnen die geographische Lage ihres Landes den großen Vorschub, ja sie führte sie selbst zu dieser großen Rolle, und machte sie zu Leitern der Bewegung nach dem Orient, zum Centrum der allgemeinen Begeisterung für

das heilige Grab. Wenn ohnedies schon das Meer sein ewig bewegliches Element auch den Küstenbewohnern mittheilt, wenn die häufigen Wanderungen den Geist stets frisch und wach erhalten, und der mannigfaltige Verkehr mit Nationen aller Art die Bildung ungemein befördert: so mußten alle diese Vortheile sich während der Kreuzzüge auf eine unglaubliche Art steigern, da sie durch einen religiösen Enthusiasmus gehoben waren, da die ganze Christenheit auf gleiche Art für dieselbe Idee glühte, und folglich die Wanderungen der Kreuzheere nach Italien nichts feindlich Lähmendes, sondern nur Erhebendes hatten.

Nicht weniger müssen wir hier die klimatische Lage Italiens herrechnen. Ein meist heiterer Himmel, besonders gegen Süden hin, der die Menschen beständig aus ihren Wohnungen lockte und in immerwährenden Verkehr mit einander setzte, gab dem allgemeinen Leben eine sehr wohlthuende Oeffentlichkeit. Das schöne, fruchtbare Land enthob der zu angestrengten Arbeit, und erweckte dagegen den Sinn für das Schöne und Anmuthige. Eine lachende Natur lud zu Fröhlichkeit und Herzensergötzungen ein, und es ist überhaupt eine bekannte Sache, daß die Menschen in lieblichen und anmuthigen Gegenden schneller zur Bildung heranreifen, als in finstern und rauhen, und beweist zugleich, wie vielen Antheil das Herz an der Bildung der Menschheit nimmt. In Italien gab das milde Klima noch den Vortheil, daß die Kunst nicht hinter schützende Mauern sich bergen mußte, sondern sich frei vor den Augen des Volks entfaltete; sie ward Eigenthum Aller, Lehrerin Aller. Nur durch den beständigen Anblick der antiken Meisterwerke, durch die beständige Uebung des Urtheils und die Anwendung der Gesetze der Harmonie, mit Einem Wort durch das Aufwachsen in den Armen der Kunst, läßt sich, wie früher in Griechenland, so jetzt in Italien der feine Kunstsinn erklären, der alle Klassen der Bevölkerung leitet.

§. 2.

Geschichtliche Vermächtnisse und Erinnerungen.

Die letzte Bemerkung führt uns auf einen Umstand, der wesentlich zu der Kunstbildung der Italiener und zu der hohen Stufe derselben beigetragen hat, nämlich das Vermächtniß einer

cultivirten Nation, welche alle Schätze der Kunst in Italien aufgehäuft hatte. Wir wüßten kein Volk der Erde, selbst die Neugriechen nicht ausgenommen, dem zu seiner Ausbildung ähnliche Hülfsmittel, ähnliche Vorarbeiten und Muster zu Gebote gestanden hätten, wie den Italienern. Welche Masse von Gegenständen, Säulen, Tempeln, Statuen, Amphitheatern, Triumphbogen, erinnerte mächtig an eine frühere Höhe der Kunst, und forderte zu ähnlichen Bestrebungen auf, indem sie zugleich als Führer und Lehrer diente. Keiner neuen Nation lächelten so die Musen in ihrer Wiege, keiner wurden selbst von der Natur die Werkzeuge so in die Hand gegeben, keiner leuchteten die griechischen Meisterwerke so aufmunternd voran, als den Italienern. War es zu verwundern, wenn unter solchen Umgebungen der ohnedies zur italienischen Natur gehörende Kunstsinn erwachen mußte, sobald die finstern Einflüsse einer römischen Fremdherrschaft verwischt waren? Unter die befördernden Vermächtnisse dürfen wir wohl auch die Wettspiele in der Beredsamkeit und Poesie und die Belohnungen der Sieger rechnen, welche von den römischen Kaisern eingeführt waren. Wenn sie unter tyrannischem Druck auch nicht griechische Höhe erreichen konnten, so war das Beispiel doch gegeben, und wirkte später, als die Kunst sich freier entfalten konnte, sehr ermunternd. Selbst in der finstern Zeit finden sich hier und da Beispiele, daß Dichter gekrönt wurden.[1]) Später ließ Rom dieses Vorrecht des Schiedsrichteramtes aus seinen Händen gleiten, und die normannischen Könige, wie auch Friedrich II. fesselten den Dichterruhm Italiens an ihren sicilischen Thron, und waren der Vereinigungspunkt der großen Geister, bis endlich ihr Beispiel die ewige Stadt ermunterte, ihr früheres Amt wieder auszuüben. Wenn diese Krönungen der Dichter in Italien aus mancherlei Ursachen weniger begeisternde Macht hatten als in Griechenland, so waren sie doch sicher nicht ganz ohne Werth; doch gehört ihr hauptsächlicher Einfluß mehr in den folgenden Zeitraum. Konnte nun die italienische Nation, umgeben und getragen von Allem, was nur die Kunst erwecken, befördern und aufs Höchste steigern kann, weniger leisten, als sie in ihrer schönsten Zeit geleistet hat, und ist es nicht ewig zu be-

1) Tiraboschi, T. II, Part. I, cap. 2, pag. 99.

dauern, daß eine unglückliche politische Entwicklung sie auf halbem Wege zu der Kultur aufhielt, den die Natur ihnen so sichtbar vorgezeichnet hatte?

§. 3.

Geschichtliche Entwicklung.

Wenn die Lage und das eigentliche Kunstklima die Italiener zu den höchsten Bestrebungen aufforderte, wenn ein Zusammenfluß glücklicher Umstände, welche ganz Europa in eine begeisterte Spannung versetzten, besonders auf Italien, die Straße der heroischen Züge, die außerordentlichste Wirkung haben mußte, wenn das beständige Anschauen der Meisterwerke aus einer großartigen Vergangenheit die Künste gleichsam in die Natur der Italiener einsetzte: so ward dagegen durch die verschiedene politische Entwicklung der Völker in diesen Jahrhunderten der Grund zu einer unglücklichen Getheiltheit und Zerrissenheit der einzelnen kleinen Staaten gelegt, der der Gesammtbildung in Rücksicht auf politische Macht sowie auf Kultur, Wissenschaft und Kunst äußerst nachtheilig war. Die verschiedenartigsten Interessen, hervorgerufen durch die verschiedene Lage der Länder, oft der einzelnen Städte, durchkreuzten sich, befehdeten und lähmten einander, und das Emporblühen einer Stadt, eines kleinen Staates, deutete immer den Untergang des andern an. Während im Norden das demokratische Princip vorherrschte, und nach seiner gewöhnlichen Weise sich in beständiger Unruhe, Gährung, Veränderlichkeit äußerte, und keine ruhige, gleichförmige Entwicklung weder der politischen Macht noch der Intelligenz zuließ, bildete sich der ganze Süden zu einer einzigen Monarchie aus, die sich unter einigen vortrefflichen Fürsten zu einem blühenden Zustand erhob. Die Scheidewand zwischen beiden bildete in der Mitte die Kirche, welche nun auch zu einem Staat geworden war, und, einzig ihre zum höchsten Gipfel gesteigerte Macht im Auge behaltend, und keinen Nebenbuhler und kein Interesse außer dem ihrigen in der Welt duldend, wenigstens in Italien äußerst vorsichtig jeden Wachsthum einer Macht verfolgte, jede Einigung zu einem Reich zu verhindern und beständige Getheiltheit und Befehdungen zu erhalten wußte.

In der Lombardei erhoben sich vom 10. Jahrhundert an die

einzelnen Städte gegen ihre Herzoge und Grafen, die sich seit 880 unglaublich vermehrt hatten, und deren beständige Befehdungen das Aufstreben der Bürger zur Freiheit sehr begünstigten. Die Städte der Lombardei waren blühend, sehr volkreich, mit guten Festungswerken versehen; die Einwohner thätig, unternehmend und krieggeübt in der Schule der Ungarn und Sarazenen, alle von heftiger Begierde glühend und durch die bedrängte Lage noch mehr dazu aufgefordert, das schwache Joch ihrer Regenten, das ihnen wenig Schutz gab und sie beständigen Angriffen aussetzte, abzuschütteln. Manche von diesen Städten standen nicht unter Grafen und Herzogen, sondern unter Bischöfen, ein Umstand, der ihre Emancipation sehr erleichterte oder eigentlich herbeiführte; denn die Bischofssitze waren so gut wie die weltlichen Throne ein Gegenstand heftigen Streits; oft fanden sich drei und mehr Bewerber zugleich ein, und suchten sich zu Erlangung ihrer Ansprüche eine Partei unter dem Volk. Dieses gewann dadurch nicht wenig an Ansehen und Kraft, und widersetzte sich oft mit Erfolg den von den Kaisern eingesetzten Geistlichen. So gewann der Bürger Macht und Geltung, sein Selbstgefühl wurde durch die Siege erhöht, die er in der Abwehr sowohl drückender Herren als auch mächtiger Feinde davontrug, und allgemein machte sich im 11. Jahrhundert die Liebe zur Unabhängigkeit in republikanischen Formen in den lombardischen Städten Luft. Dies geschah freilich nicht ohne heftige Wehen; manche Städte hingen noch an den Kaisern, andere an den Grafen, und zu dem Kampf der Principien gesellte sich noch der Kampf um die Uebermacht, selbst zuweilen um die Existenz. Doch lernten die Völker dabei ihre Kräfte messen. Die Herrschaft der Lombardei entschlüpfte unvermerkt den Händen der Kaiser, deren Kräfte durch den Investiturstreit mit den Päpsten und die Unruhen in Deutschland zu sehr zersplittert waren, und vor dem Tod Heinrich's V., 1125, waren die lombardischen Städte soweit, daß sie ihre eignen Magistrate wählten, und in ihrer innern Verwaltung wie in ihren Kriegen als unabhängige Staaten handelten. Als das Princip der Freiheit gegen den mächtigsten Feind, den deutschen Kaiser, gerettet war, kehrten sie ihre Waffen nach Innen, um ihren Sieg ganz vollständig zu machen. Die unzählig vielen Adligen, welche von ihren Schlössern aus immer noch die Städte regierten,

und die widerspenstigen hart bedrücken konnten, wurden bezwungen, ihre Schlösser zerstört, und sie selbst in die Städte hereingezogen. Ihrem Ehrgeiz stand nun kein anderer Weg offen, als das Interesse der Bürger zu ergreifen, die obersten Stellen im Staate zu besetzen, und die Regierung der Städte in ihre Hände zu bekommen, wozu ihnen die allen Demokratien eigne Unruhe bald die beste Gelegenheit gab.

Gleiches Schicksal mit der Lombardei hatte auch Toskana. Es war bis dahin durch einen vom deutschen Kaiser ernannten Markgrafen regiert; die Städte waren aber blühend und mächtig und hatten eine unabhängige innere Verwaltung. Die ewig unruhigen Priester zu Rom, die jede auf Einigkeit und Ruhe gegründete Macht ihrer eignen gefährlich achteten, hetzten die Städte gegen den Kaiser auf, und brachten unter ihnen einen Bund zusammen, der ganz dem päpstlichen Interesse zugethan war. Den letzten Stoß erhielt der norditalienische Bund durch das mächtige schwäbische Kaiserhaus, aber er hielt ihn glücklich aus. Die Kriege gegen diese Kaiser, welche mit ungemeiner Erbitterung und selbst mit Nationalhaß geführt wurden, dienten durch ihren siegreichen Ausgang nur dazu, die lombardischen Republiken mächtiger und sicherer zu machen. Diese Zeit ist für die Lombardei die glänzendste in ihrer ganzen Geschichte, sie ist sogar diejenige Epoche, welche, im Ganzen betrachtet, Italien am meisten Ehre macht, diejenige, wo es am meisten National-Energie und Patriotismus zeigt. [1])

Wenn wir übrigens die fast unglaubliche Kraftanstrengung der lombardischen Städte, welche fast zwei Jahrhunderte lang gedauert hat, überblicken, so ergreift uns ein wehmüthiges Gefühl bei dem Gedanken, daß das eigentliche Resultat derselben fast null war. Für Italien im Ganzen genommen waren diese Kämpfe von gar keiner Bedeutung, und der Lombardei gaben sie nur den Aufschwung, so lange der äußere Feind zu bekämpfen war. Ob sich die Verhältnisse der Lombardei schöner und ehrenvoller gestaltet hätten, wenn bloß Bürgerthum, Vaterlandsliebe und Freiheit ihre Sache ohne alle fremde Einflüsse verfochten hätten, ist nicht mehr zu entscheiden; aber gewiß ist, daß die

1) Hallam, Europe during the Middle Ages.

Kirche mit ihrer Herrschsucht auch hier störend eingriff, und dem Kampf manche unreine Beisätze gab, die zuletzt überwiegend wurden und alle Verhältnisse außerordentlich trübten. Der Kampf gegen die Kaiser, besonders aus dem schwäbischen Haus, war zur großen Hälfte kein Befreiungs-, sondern ein Religionskrieg, wie man damals die gewaltsam geltend gemachten Anmaßungen der Päpste und die Protestationen der Fürsten dagegen nannte, ein Krieg, welchen mehr der Klerus als die lombardischen Städte führte, und wobei die letztern mehr blindes Werkzeug waren, das die Kirche sich sehr geschickt zugerichtet hatte. Den Päpsten kam es in diesem Kampf nicht auf Vertheidigung politischer Principien, auf Gründung des Wohlstands und der Macht jener Städte an, sondern auf ihren eignen ausschließlichen Vortheil, auf Befriedigung ihrer Herrschsucht durch Vernichtung jeder andern Macht. Sie konnten denselben Fürsten begünstigen und verfolgen, derselben Stadt Beistand leisten, dann wieder von irgend einer Seite einen Feind erwecken. Waren sie von Süden gedrängt, so schmeichelten sie den deutschen Kaisern und forderten sie zur Hülfe auf; war ein mächtiger Kaiser in Deutschland, so wurden die lombardischen Städte auf alle Art gegen ihn gereizt und unterstützt, und das republikanische Princip durchaus geltend gemacht, während die Päpste zu gleicher Zeit in Rom alle republikanische Ideen auszurotten trachteten. [1]) Dies Beispiel war um so gefährlicher, als es von dem Oberhaupt der Kirche gegeben war; der Kampf der Städte um ihre Freiheit verlor um so mehr von seinem reinen Glanze, und wurde in eben dem Grad um so erbitterter und hartnäckiger, je mehr es den Bullen der Kirche gelang, die Begeisterung der Lombarden mit ihrem Fanatismus zu vergiften. Die Saat der Kirche ging mit schrecklicher Ueppigkeit auf, und erstickte bald den Waizen. Der Patriotismus verrauchte, und die Städte zerfielen in Zwietracht. Nicht Unabhängigkeit war die Losung, sondern Verfechtung der päpstlichen Anmaßungen gegen die Kaiser; daher war keine Einheit, die ein begeisternder Kampf um eines der höchsten Güter immer erhalten hätte, denn dieses Gut war nicht der Hauptzweck. Der ganze Norden Italiens theilte sich in zwei blutige Parteien, die

1) Sismondi, Histoire des Républ. ital., Tom. II, chap. 8.

Anhänger des Papstes (Welfen) und die Anhänger der Kaiser (Gibellinen). Die Beimischung religiöser Ideen in den Kampf, der rein nationaler Natur sein sollte, hatte, wie überall, die Aufregung zur schrecklichsten fanatischen Wuth gesteigert; Haß und unversöhnliche Leidenschaftlichkeit, welche in jener Zeit überhaupt die Privatsitten der Italiener auszeichneten, brachen mit aller Macht hervor, und verdarben den Nationalcharakter. Jede Stadt, selbst jeder einzelne Bürger schlug sich zu einer Partei, oft nur aus Haß gegen den Nachbar. Eifersucht mischte sich in das ohnehin schon trübe Spiel, und bestimmte oft die Wahl der Partei; alte Rivalitäten zwischen Pisa und Florenz, Modena und Bologna, Cremona und Mailand, stürzten die Einwohner immer in entgegengesetzte Richtungen, und da die Städte in ihrem Innern selbst getheilt waren, so wechselten beständig die Rollen. Die siegende Partei hatte einen unaufhörlichen Kampf gegen die unterdrückte zu bestehen; oft unterlag sie wieder und eine welfische Stadt wurde dann plötzlich gibellinisch und umgekehrt.

So wurde ganz Norditalien um den Zweck seines langen Kampfes betrogen, und das Resultat der ungeheuern Anstrengung war — nicht ein unabhängiges Reich der Lombardei, sondern Sieg der Kirche und Niedertretung ihrer Feinde. Der Kostnitzer Friede gab den lombardischen Städten nicht Ruhe und Ordnung, nicht das hohe Selbstgefühl, ein theueres Gut mit Aufbietung aller Kräfte im ehrenvollen Kampf gegen einen mächtigen Gegner errungen zu haben. Denn in der That hatten sie für sich selbst gar nichts, nur für die Kirche errungen; der Friede hatte ihnen gar keinen Zweck erfüllt, und folglich auch ihren Kämpfen kein Ende gemacht. Das Ziel ihres ersten Strebens hatte ihnen die Kirche ganz aus den Augen gerückt, und die Kräfte und Leidenschaften, die einmal geweckt waren, kehrten sich nun, da ein äußerer Gegenstand fehlte, gegen das Innere, und wühlten alles Unglück auf, das nur Zwietracht und Aufhetzerei über bürgerliche Verfassungen, Gemeinden und Familien bringen kann. Ordnung und Gesetz waren gänzlich gelähmt. Um einen Urtheilsspruch gegen einen Bürger zu vollziehen, mußte oft vorher eine ganze Familie, ja ganze Partei unterjocht werden. Die Frucht konnte von solcher Saat nicht besser sein. Eine Menge feindseliger Elemente durchkreuzten sich über den unglücklichen Einwohnern, Strei-

tigkeiten zwischen Kaiser und Papst, Welfen und Gibellinen, Aristokratie und Volk, mächtigern und schwächern Städten. Nur die Leidenschaft herrschte, und die Sieger opferten selbst zuweilen ihren Patriotismus dem Haß und der Rache auf. Als die Gibellinen nach blutigem Kampf wieder in den Besitz von Florenz gekommen waren, 1260, wurde stark die Frage angeregt, ob nicht die Stadt gänzlich zerstört werden sollte, und ohne die Beredsamkeit des Farinata degli Uberti wäre die Hauptstadt Toskanas dem Untergang geweiht worden.[1]) Privatzwiste zwischen einzelnen Bürgern und Familien genügten oft, um die blutigsten Kämpfe in einer Stadt zu erzeugen, die nur mit der gänzlichen Vertreibung einer Partei endigten. Dante war bekanntlich auch ein Opfer solcher Zwiste.

Nach dem Sturz des schwäbischen Kaiserhauses zerfiel die Macht der Gibellinen. Karl von Anjou und die päpstlichen Excommunicationen vertrieben sie aus Italien, und gegen Ende des 13. Jahrhunderts war schon der Name Gibellin ein Grund zur Proscription in Toskana und der Lombardei. Dieselbe Leidenschaftlichkeit verblendete aber auch die Parteien, und machte es den kühnen Räubern leicht, über die unverwahrte Beute herzufallen. Kaum vierzig Jahre, nachdem sie ihre Freiheit erkämpft hatten, fielen die lombardischen Städte schon wieder, durch List oder Gewalt bezwungen, unter das Joch ihrer vornehmsten Bür-

---

1) Farinata war in der Versammlung der toskanischen Gibellinen zu Empoli, wo Alle, die Gesandten von Pisa und Siena an der Spitze, mit Ungestüm die Zerstörung verlangten, der Einzige, welcher den Muth hatte, sich dem Toben zu widersetzen, wobei er die schönen Worte sagte, er habe sich nicht so vielen Gefahren ausgesetzt, um seine Vaterstadt zu zerstören, sondern um darin mit Ehren zu leben. Pignotti, Storia di Toscana, Vol. III, Libr. III, cap. 5, pag. 101 ff. Sismondi, Histoire des Rép. ital., T. III, chap. 19, pag. 235 ff. — Hallam kann Dante mit Recht nicht verzeihen, daß er diesen größten Patrioten seines Landes unter die Anime più nere in eine der traurigsten Regionen der Hölle verstoßen hat. Die prachtvolle Stelle (Inferno, cant. X, v. 22—52 und 76—93), worin Dante sich mit dem Helden unterredet, wirft viel Licht auf die toskanische Geschichte; aber der Umstand, daß Farinata ein Gibelline war, beweist, daß auch Dante sich nicht über jenen allgemeinen Parteihaß zu erheben vermochte. Sismondi rechtfertigt schlecht die Strafe, zu welcher der Dichter seinen hochherzigen Gegner verurtheilt.

ger, welche ihre Herren und Tyrannen wurden. Haß und Rache schmiedeten ihre Ketten, und Eifersucht gegen einander ließen sie kaum fühlen, daß sie das kostbare Ziel ihres langen Freiheitskampfes verloren, daß sie umsonst geblutet, daß Mailand umsonst in Trümmern gelegen hatte. Italien sank in dem ersten Augenblick seiner Größe tief von dem kaum errungenen Rang herab. Die tapfern, freiheitliebenden Lombarden waren dahin gekommen, daß sie oft das härteste Joch geduldig trugen, und wenn sie sich je zuweilen auflehnten, so wechselten sie nur die Tyrannen. — Toskana blieb länger als die Lombardei unter einem kaiserlichen Statthalter, der aber ebenfalls den beständigen Intriguen der Päpste weichen mußte. Gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts bildeten Florenz, Siena, Arezzo, Pistoja u. a. sich zu unabhängigen Städten, deren größere Einwohnerzahl die Päpste, besonders gegen Friedrich II., auf ihre Seite zu bringen wußten. Die Gibellinen bildeten meist die adligen Familien, die ihre frühern Privilegien unter den Kaisern wieder zu erlangen strebten, und so war hier ebenfalls der Widerstreit einer Menge von Principien gegeben, der sich in fortwährenden Revolutionen und Regierungswechsel äußerte. Dante vergleicht daher Florenz mit einem Kranken, der zu augenblicklicher Erleichterung beständig seine Lage im Bette wechselt.[1]) Diese Parteikriege wurden mit der schrecklichsten Erbitterung geführt, welche nur je der Fanatismus entzünden konnte. Jeder Sieg einer Partei war mit Proscriptionen, Ermordungen, Zerstörung der Wohnungen, und Blutbad in den Straßen bezeichnet, und dieselben schauderhaften Scenen erneuerten sich bei jedem Wechsel. Die Welfen behielten endlich 1266, von Karl von Anjou unterstützt, das Uebergewicht, und die Gibellinen wurden gänzlich von der Verwaltung und Regierung ausgeschlossen. Die Anstrengungen, welche der Adel zur Umstoßung der ganz zu Gunsten der Welfen verfaßten Constitution machte, dienten nur zur Verstärkung der Volkspartei. Eine neue Aristokratie erhob sich aus den Familien, welche mehre Generationen hindurch die höchsten Staatswürden besessen hatten, und Florenz erhielt wie das alte Rom, seine adligen Plebejer (populani grandi), die Peruzzi, Ricci, Medici. Die neue Aristokratie wußte sich in-

1) Dante, Purgatorio, cant. VI, v. 148—151.

dessen nicht besser als die alte die Gunst des Volks zu erhalten; beide hatten eine unversöhnliche Antipathie gegen einander, und beide wurden vom Volk gleich gehaßt. Ein unglücklicher Krieg steigerte endlich die allgemeine Unzufriedenheit so sehr, daß die plebejischen Adligen, unfähig, sich länger zu halten, 1342 die Republik einem fremden Herrscher, dem Walter von Brienne, Herzog von Athen, übergaben.

In Rom begegnen wir auch in diesem Zeitraum denselben Elementen, welche über den verlassenen Ruinen wie Irrlichter schwebten, und seit dem Untergang des römischen Reichs an der Zusammensetzung eines merkwürdigen Volkscharakters arbeiteten. Sie sind eine untergegangene Civilisation, die dennoch fortwährend einen gewissen bleichen Schein durch die finstere Zeit bemerken ließ; eine von früher her noch fortschleichende Sittenverderbniß; ein sehr reizbarer Stolz auf ehemalige Größe, der aber bei der wenigen Thatkraft, die die Römer den Anmaßungen des Klerus entgegensetzten, sich verhielt, wie die alten Ruinen zu den neuen Kirchen; eine Art Republikanismus ohne republikanische Kraft und Tugend, der sich in beständigen ziellosen Revolutionen Luft machte; daneben aber doch ein geduldiges Schmiegen unter den fürchterlichsten geistigen Despotismus; ein mannigfaltig ausgebildeter Rest von Heidenthum unter christlichen Kirchendächern zwischen alter und neuer Zeit ringend; alle diese an dem unglücklichen Volk zerrenden Elemente, wovon kein einziges fähig war, einen gewissen Schwung zu geben, hielten die Römer eine lange Zeit in einem Zustand des Schlafwandelns gefesselt, den die Kirche, der allein wachende Theil, für ihre Vergrößerung benutzte. Doch gelang es der letztern, obgleich sie in diesem Zeitraum ausgezeichnete Männer voll bewundernswerther Kraft und Ausdauer besaß, erst nach langen Bemühungen, sich im Besitz der weltlichen Macht zu befestigen. Ihre Rechte waren durch keine Gesetze bestimmt, der Kaiser war noch lange Souverain, und das Volk wollte weder dem Einen noch dem Andern gehorchen. Die nämliche Insubordination und Anarchie herrschte hier wie in andern Städten, nur unterwühlte hier den Charakter noch besonders das peinliche Gefühl einer untergegangenen Größe. Die zerfallenden Triumphbogen waren der ewig stille Vorwurf, der zu keiner Ruhe kommen ließ, der Stachel, welcher zu Unzufrie-

denheit und Aufruhr reizte. An diesen Trümmern ernährten sich beständig die republikanischen Ideen, die einzige Handhabe, woran der Ehrgeiz das brausende Gefäß bemeistern konnte, an ihnen erweckte sich der Stolz, der später den päpstlichen Triumphen nicht wenig zu Hülfe kam, an ihnen aber auch der Unmuth über den unersetzlichen Verlust ihrer Macht, die glühende Leidenschaft, die bei jeder Veranlassung in helle Flammen ausbrach.

Von den deutschen Kaisern wurde ihr Freiheitssinn nur wenig und kurz vorübergehend angegriffen; doch fanden deren Ansprüche beständige Widersetzlichkeit, obgleich bei weitem nicht die Kraft wie in den lombardischen Städten. Dafür erhob sich in den eignen Mauern der Feind, und in dem Vatikan wurden die Ketten geschmiedet, die eine kräftige Hand bei günstigen Umständen dem Volk anlegen sollte. Die Gelegenheit ließ indeß lange auf sich warten, die Herrschsucht der Kirche blickte früh durch alle Handlungen durch, und fand heftigen Widerstand. Mehr als ein Papst wurde verjagt, mancher starb an den Wunden, die er in einem Aufruhr erhalten, und selbst die Siege über Kaiser und Könige ließen die Römer gleichgültig, ebenso wie die Bedrängnisse ihrer Bischöfe. Ein mächtiger Gegner stand der Kirche in Arnold von Brescia auf, 1144, der sie an ihrer verwundbarsten Stelle angriff. Mit hinreißender Beredsamkeit predigte er gegen ihre Anmaßung und Herrschsucht, schmeichelte den Römern mit Erinnerungen an ihre Republik, und hatte dabei eine große Stütze an dem Abscheu gegen die schlechten Sitten des Klerus. Die tobende Menge, die er selbst bald nicht mehr bändigen konnte, ergriff seine Lehren mit Eifer und die lange gehegte Leidenschaft brach sich Bahn durch Aufruhr und gewaltthätige Ausbrüche gegen den geistlichen Despotismus. Doch Rom war nicht mannbar genug, um sich der Ruthe der Kirche zu entziehen; das Interdikt des Papstes Hadrian IV. verwandelte schnell die größte Volkswuth in kindische Reue um. Die Römer, welche eine Republik nach dem Muster ihrer Ahnen hatten gründen wollen, baten die Kirche um Gnade, und der edle Arnold erkannte auf dem Scheiterhaufen, daß die Zeit der Größe für die ewige Stadt vorüber sei, daß das Toben der Menge, welches er für ein Auflodern des alten republikanischen Feuers hielt, nur eine Leidenschaft der Schwäche war, die, von alten Erinnerungen lange er-

hitzt, doch unfähig jeder männlichen Ausführung, nur gelegentlich einen Ausbruch suchte, der ebenso gut gegen die Kirche als deren Gegner gerichtet sein konnte. Rom war nicht mehr fähig, eine Republik zu gründen, der ganze Charakter des Volks war umgewandelt schon seit der Schlacht bei Actium. Der Freiheitssinn äußerte sich nur in kurzen Widerspenstigkeiten und Empörungen, Mord und Gewaltthaten, und achtete dabei wenig ihres Ziels, denn Päpste und Kaiser, Senatoren und Demagogen waren den Ausbrüchen gleich sehr ausgesetzt. Das Volk begnügte sich dabei mit den wenigen republikanischen Formen, die ihm noch gelassen waren, und die später gerade die Schlingen für seinen letzten Rest von Freiheit wurden. Denn die Regierung war in den Händen von 56 jährlich vom Volk gewählten Senatoren; an deren Stelle erhielt Rom 1192 einen einzigen Senator, der ein Ausländer war und ein Jahr im Amte blieb. Dieser war nicht im Stande, die widerspenstigste Aristokratie von ganz Italien im Zaume zu halten, aber nach seinem Charakter richtete sich natürlich die weltliche Macht der Päpste, und so konnte es nicht fehlen, daß diese, welche nun bloß mit Einem zu thun hatten, überwiegend wurden, und in dem Einen ganz Rom ihre Fesseln anlegten. Schon Innozenz III., unstreitig der schlaufte unter den Päpsten, der während der Minderjährigkeit des großen Hohenstaufen freieres Spiel hatte, erreichte endlich durch Benutzung vieler günstiger Umstände das große Ziel, für welches sich seine Vorgänger schon so vielen Gefahren ausgesetzt hatten. Alle wahren und falschen Geschenke Konstantin's, Pipin's, Karl's des Großen und Ludwig's des Frommen wurden unter seiner Hand vereinigt und vor den Augen der Welt rechtmäßig in Besitz genommen. Selbst der schlimmste Feind, das römische Volk, mußte sich, in seiner Apathie überlistet, die neue Herrschaft gefallen lassen, und der Senator dem Papst den Eid der Treue leisten. Mit dieser Zeit verschwindet das römische Volk als solches aus der Geschichte; nur einmal noch gibt es zu dem großen Drama Italiens eine Scene, die ihm so wenig Ehre macht als die andern. Während der gezwungenen Entfernung seiner neuen Herrscher nach Avignon verfiel Rom, obgleich es sich auch vorher schon keiner gesetzlichen Autorität und Ordnung zu erfreuen hatte, in den traurigsten Zustand der Anarchie. Räubereien, Gewaltthaten,

Unordnungen jeder Art waren tägliche Schauspiele in den Straßen. Der Adel, dessen Leidenschaften nach Abgang des größern Meisters jeder Zügel entnommen, dessen Ehrgeiz und Herrschsucht dagegen eine weite Bahn eröffnet war, verwandelte Rom in ein großes Schlachtfeld. Die befestigten Paläste entsandten Scharen von Söldnern, welche nach Raub und Mord der feindlichen Partei suchten, selbst die heiligsten Alterthümer dienten, in Festungen verwandelt, der Wuth und Rachsucht zum Schild. Die elenden Streitigkeiten der Orsini und Kolonna verwüsteten in dieser kurzen Zeit mehr Denkmäler, als alle Plünderungen.

Süditalien hatte unterdessen die glücklichste Gelegenheit, die ihm zu Theil gewordene Verjüngung ganz auszubilden, und sich an den ihm zuströmenden Mustern und Lehrern zu erheben. Von der lang gewohnten Herrschaft griechischer Sitte und Bildung immer in einem gewissen Grad von Empfänglichkeit für feinere Lebensweise erhalten, sah es nach einander eine Reihe von Völkern sich an seinen Küsten ansiedeln, deren frische, kräftige Natur sich ungemein wohlthätig mit dem Charakter der Eingebornen vermischte, und deren Kämpfe nicht zerstörten, sondern gründeten. Die Provinzen wurden zwar mehrmals von Ankömmlingen erobert, fielen aus einer fremden Hand in die andere, allein jeder neue Herrscher schien nur gekommen zu sein, um der Kultur der vorhergehenden mehr Vielseitigkeit zu geben. Nachdem lange die Longobarden das mächtige Herzogthum Benevent besessen, und im Süden Italiens den Grund zu höherer Gesittung gelegt hatten, kamen gerade zur rechten Zeit die Araber an und bemächtigten sich Siciliens und eines großen Theils von Neapel. Von ihrem Einfluß auf die europäische Literatur wird später die Rede sein; aber auch ihr Charakter, ihre Ritterlichkeit, ihr Enthusiasmus für ihren Glauben gaben ihren nicht unempfänglichen Unterworfenen ein vorzügliches Beispiel der Nachahmung. Sie kämpften mit Deutschen, Griechen und Longobarden um den Besitz des schönen Landes, und bürgerten sich durch ihre Wissenschaften, ihre Sitten und den neuen Schwung, den sie dem ganzen Volksleben gaben, auf eine würdige Weise ein. Doch keine Herrschaft der Ungläubigen war Neapel bestimmt. Gegen die Mitte des 11. Jahrhunderts erschienen die tapfern und ritterlichen Normannen, die mit

unglaublichem Glück den Arabern bald das ganze Besitzthum abrangen. Aus dem hohen Norden entsprossen, der ihnen Tapferkeit und Leibesstärke, eine tiefernste Gesinnung, und die später so sehr ausgebildete Ritterlichkeit gegen das weibliche Geschlecht verlieh, hatten sie bei ihrem Seeleben eine gewisse Gewandtheit und Fertigkeit und besonders einen heftigen Drang nach Thaten und Abenteuern erhalten, der der Grundzug ihrer ganzen Geschichte ist. Im Frankenland zur christlichen Religion übergetreten, regte sich in ihnen auch gleich die Lust nach christlichen Abenteuern, Pilgerschaften, Unterstützung der bedrängten Pilger, Kampf gegen die Sarazenen. Solche Wallfahrer aus der Normandie lernten die schöne Halbinsel des Apennin kennen, und fanden hier ein weites Feld für ihren thatlustigen Sinn. Sie wurden auch bald aus hülfeleistenden Bundesgenossen Eroberer, und es entspann sich ein Kampf zwischen ihnen und den Arabern, der gewiß wenige seines Gleichen hat. Beide Parteien gleich ritterlich, gleich enthusiastisch für ihren Glauben, gleich stolz auf edle Abkunft und gleich feurig fühlend für die Ehre, gleich tapfer und gewandt und dürstend nach Abenteuern. Ein solches Zusammentreffen erweckte Funken durch das ganze Land, welche auch bei den mehr zuschauenden Einwohnern nicht ganz verlöschen konnten, und noch lange nachher fortleuchteten. Die Araber mußten dem nordischen Sterne weichen, und der kluge Robert Guiscard ließ sich von dem Papste mit dem Herzogthum Apulien und Calabrien belehnen. Sein jüngerer Bruder Roger eroberte Sicilien, und dessen Sohn Roger II. vereinigte 1130 die Krone beider Sicilien auf seinem Haupte. Die Vermischung nordischer Kraft mit südlicher Feinheit brachte dem Land gute Früchte. Die Normannen gewöhnten sich nach und nach an eine ruhige Lebensart, wurden treffliche Bürger, und wandten ihre Thätigkeit und Energie auf die Kultur des Landes, auf Handel und Wissenschaften. Der lebhafte Verkehr mit Griechenland, den besonders die Kreuzzüge unterhielten, brachte früh die griechischen Kenntnisse herüber, welche schon die Araber emsig auf dem neuen Boden angepflanzt hatten. Ein Vermächtniß der letztern war besonders die Schule zu Salerno, wo die Arzneikunst für jene Zeit zu einer hohen Blüthe gedieh. In dem Aufschwung gingen die Fürsten mit schönem Bei-

spiel voran; besonders hinterließ der letzte König, Tancred, den Ruhm eines Astronomen, Philosophen und großen Literaten. [1])

Nach diesem Tancred kam Italien in den Besitz der Hohenstaufen. Heinrich VI. machte durch seine grausame Besitznahme und harte Regierung den deutschen Namen in Neapel verhaßt, aber sein Sohn, der große Kaiser Friedrich II., ersetzte reichlich die kurze unglückliche Regierung durch den Segen, den sein hoher Geist über das Land brachte. Die Epoche Friedrich's ist unstreitig die schönste Zeit in Neapels Geschichte, und das so glücklich aufgefrischte, stufenweise veredelte und herangebildete Volk bedurfte auch nur noch eines solchen Wortführers, um die neue Flamme für Italien und Europa zu entzünden. Tiraboschi übergeht die große Epoche aus einer für einen Abt in Modena sehr erklärlichen Scheu. Um alle Verantwortung von sich selbst abzuwälzen, gibt er zwei fremde Charakteristiken Friedrich's, eine von Denina, der mit priesterlicher Schlauheit der Kirche genug zu thun weiß, und doch vermeidet, eine Unempfänglichkeit gegen die aufgeklärtere Zeit zu beweisen, und die andere von einem Zeitgenossen des Kaisers, dem Frater Salimbene, der sich auf der nämlichen Achse herumdreht, daß, wenn Friedrich ein guter Katholik gewesen wäre, und Gott und die Kirche besser geliebt hätte, er Wenige seines Gleichen gehabt hätte. Ricordano Malispini, der sich sonst in seiner Geschichte nicht günstig über ihn ausdrückt, sagt von ihm, er war uomo ardito e franco e di gran valore, e di scritture, e di senno naturale fue savissimo, e seppe la lingua nostra Latina, e 'l nostro Volgare, e Tedesco, Francesco e Greco, e Saracino, e di tutte vertudi copioso, largo e cortese: ma fue dissoluto in lussuria, e tenne molte concubine, e mammolucchi a guisa di Saracini, e 'n tutti i diletti corporali si diede, e quasi vita Epicura tenne, non facendo che mai fosse altra vita. E questa fue principale cagione (!) perche divenne nimico de' cherici, e di Santa Chiesa, e ancora volle occupare le ragioni di S. Chiesa per male ispenderle, e molte chiese e monisteri distrusse nel regno di Cicilia e di Puglia. — —

1) Bettinelli, Risorgimento d'italia, cap. 3.

Questi fece cose notabili al suo tempo. [1]) Giovanni Villani, der mit großer Unparteilichkeit schrieb, gibt seinem hohen Geiste ein ehrendes Zeugniß. Ein Fürst mit solchen großen Eigenschaften that Italien Noth; die Kirche erkannte auch wohl die Gefahr, die ihr von ihm drohte, und nie rüstete sie sich mit mehr Ernst, nie bot sie mehr Schlauheit, Kunstgriffe, Verblendungen des Volks, kurz alle geistliche und weltliche Waffen auf, als gegen ihn. Auch war es ihr letzter Kampf dieser Art, ihre Anstrengungen hatten ihre Kräfte erschöpft, der Triumph ihres Uebermuths war eine Lehre für die Fürsten und Völker, und wenige Jahre nachher erlag sie der Macht des französischen Philipp. Neapel war die Wiege des großen Friedrich, es reichte seiner Jugend die ersten Blüthen, und empfing dafür die ersten Wohlthaten von diesem kühnen aufstrebenden Geist. Als deutscher Kaiser von den Ränken der nie ruhenden Kirche von einem Kampf zum andern, von Schlachten zu Vertheidigungsschriften, von der Lombardei bis nach Jerusalem gehetzt, ließ er Neapel und Sicilien fortwährend der glücklichsten Ruhe genießen, und während das übrige Italien sich in Parteiwuth aufzehrte, sammelte sich hier, von Friedrich's großem Geist angezogen, und durch sein Beispiel ermuntert, eine Schar auserlesener Männer jener Zeit, welche den Grund zu der italienischen Sprache und Literatur legten. Mit Friedrich ging das Hohenstaufische Haus unter, und französische Räuber bemächtigten sich, von der Kirche gerufen, des Erbtheils Konradin's, nachdem sie den Besitzer ermordet. Ein besseres Zeugniß als alle Geschichtschreiber zu Gunsten der deutschen Regierung gibt die große Abneigung der Neapolitaner gegen die neue Herrschaft, die freilich von der vorigen sehr abstach. Bedrückungen und Uebermuth der Franzosen machten endlich das Joch unerträglich, und die lange im Stillen vorbereitete Empörung brach plötzlich in der schrecklichen Mordscene der sicilianischen Vesper aus, 1282.

Unterdessen hatte der Tod Friedrich's II. auch Norditalien von Deutschland unabhängig gemacht, aber die Zersplitterung in eine Menge kleiner, einander befeindeter Republiken leuchtete desto

1) Ricordano Malispini, Storia fiorentina. Ausg. von Follini. Florenz 1816. Cap. 107.

greller hervor. Ihre unaufhörlichen Befehdungen führten sie bald in die Netze ihrer ehrgeizigen Bürger, welche sich die Trennungen in päpstliche und gegenpäpstliche Parteien zu Nutze machten, um in den Freistaaten ihre Throne zu errichten und zu befestigen. In der Mark Treviso erhob sich der scheußliche Tyrann Ezzelino, der sich bald einen großen Theil der Lombardei unterwarf; er behandelte die Menschheit mit solcher unerhörten Grausamkeit, daß sich eine allgemeine Ligue gegen ihn bildete, und 1259 sogar ein Kreuzzug gegen dieses Ungeheuer geführt wurde.[1]) Die Herrschaft der Markgrafen von Este verbreitete sich über Ferrara, Modena und Reggio. In Mailand brachten die Zwistigkeiten des Volks und des Adels die Macht in die Hände der Della Torre, darauf der Visconti. Unterdessen zerfleischte eine blutige Eifersucht die Städte Genua, Pisa, Florenz und Venedig, und brachte der Gibellinen- und Welfenstreit Florenz, Siena und Arezzo an den Rand des Untergangs. Am Fuße der Alpen erhob sich der Markgraf Wilhelm V. von Montferrat zu einem mächtigen Fürsten durch Vereinigung mehrer kleinen Staaten oder Städte, Pavia, Novara, Asti, Turin, Alba, Ivrea, Alessandria, Tortona, Casale, und selbst eine Zeit lang Mailand. Seine Herrschaft wurde bald drückend und tyrannisch, er ward in einer Revolution gestürzt, und endete sein Leben in einem eisernen Käfig, 1292. Alle jene Städte aber, bald vereinigt, bald getrennt, fuhren fort, wie das übrige Italien, ein Raub des herüber- und hinüberfluthenden Hasses und Kriegs der Welfen uud Gibellinen zu sein.

So waren also die drei Jahrhunderte, vom 11. zum 13., voller Unruhe, auswärtiger und innerer Kriege, Revolutionen, Staatsveränderungen. Das ganze Land von den Alpen bis zu Neapels Gränze war von beständigen Gährungen durchbraust; fast keine Stadt, die nicht dem allgemeinen Drange gefolgt wäre. Es war eine Epoche des Uebergangs, des Bildens neuer Stoffe und Verhältnisse, die sich bald als Niederschlag der Gährung zeigten. Der alte Zustand, in welchen römische Schwerter und Joche die italischen Völkerschaften eine lange Zeit eingezwängt hatten, war unmöglich geworden, doch fehlte im Anfang die Kraft, die alte gei-

1) Sismondi, Histoire des Républ. ital., Tom. II, chap. 12.

ſtige Form zu zerbrechen; eine Reihe fremder, meiſt nordiſcher Völker friſchte die Nation auf, und nun fehlte der überſprudelnden Kraft das Maß der Beſonnenheit. Leidenſchaft zerriß die Bande, die Italien allein Frieden, Macht und Genuß der errungenen Güter ſichern konnten, und die einzige Macht, welche in der Verwirrung die Beſonnenheit behielt, und daher allein unermeßlich gewann, die Kirche, wußte dieſe Zerriſſenheit der Staaten, als das Element ihres Wachsthums, wohl zu unterhalten. So wurden die Kämpfe der Städte um ihren Zweck gebracht, und dienten nur einem fremden Streben als Mittel. Der Koſtnitzer Friede, der Culminationspunkt der Erfolge der lombardiſchen Städte, war nicht der Anfang ihrer Freiheit, ſondern ihres Falles; das Zurückziehen der deutſchen Kaiſer aus Italien endigte nicht die furchtbarſten Kriege in dieſem Land, und es ergab ſich, daß jene Kämpfe nicht zwiſchen Republiken und Kaiſern, ſondern zwiſchen Feinden und Bundesgenoſſen der Kirche geführt wurden. Der politiſche Zuſtand Italiens nahm alſo eine unglückliche Wendung, welche die Anſtrengungen der Nation, wenigſtens in ihrem anfänglichen Streben, nicht verdient hatten. Allein ſollte die Menſchheit überhaupt in dieſem Theil der Erde nichts von dieſen Verwirrungen gewonnen haben? In den Reibungen der einzelnen Städte, in ihrer Eiferſucht, in den glücklichen Siegen über einen mächtigen Unterdrücker, welche Hoheit mußte der Genius des Volks ſchöpfen, welche Stärke mußte der Eigenwille einzelner Bürger erhalten, da jeder mit ſeinen Armen das Ganze trug, mit ſeinem Schild beſchützte; ſelbſt Haß und Eiferſucht, zwei durchaus aufregende Leidenſchaften, die im Anfang wenigſtens von Patriotismus veredelt waren, mußten ungemein dazu wirken, die Energie noch mehr anzuſpannen. Die Rivalität ſo vieler ſehr kleiner Staaten hatte in mancher Hinſicht die nämlichen wohlthätigen Folgen wie in Griechenland; ſie beförderte den Wetteifer und hielt die Aufmerkſamkeit der Bürger beſtändig wach. Der Staat war Eigenthum jedes Bürgers, das er aber ohne ſeine Wachſamkeit beſtändig in Gefahr war zu verlieren; jeder Einzelne ſtand dem Mittelpunkt und Sitz der Regierung viel zu nahe, um nicht das lebhafte Intereſſe an den Veränderungen derſelben, an jeder Ehre und jedem Schimpf, die die ihr widerfuhren, zu nehmen, und die geringſte Bewegung der

Maſchine zu verfolgen und zu verſtehen. Politik durchwebte alſo neben dem Beruf eines jeden das ganze Dichten und Trachten deſſelben, und zwar eine durch glänzende Erinnerungen belebte Politik, und gerade die Geſchichte ſeiner Zeit gab der glühenden Phantaſie des Italieners einen mächtigen Schwung zu begeiſterten Thaten. Alle große Männer, in welchem Fach es auch ſei, waren daher entweder ſelbſt Staatsmänner und im Beſitz der oberſten Würden, oder ſie nahmen doch den lebhafteſten Antheil an allen Schickſalen ihres Vaterlandes. Wir erinnern nur an Pier delle Vigne, Brunello Latini, ſpäter Dante, Petrarca und viele Andere. Als die Republiken ſich wieder in Herzogthümer verwandelten, wurden dieſe neuen Beſitzungen allerdings auf die Nachkommen vererbt, allein die Erbſchaft mußte doch erſt durch Kämpfe erworben werden, und fiel dem Tapferſten zu, ſodaß das Kriegsglück gar oft einen Riß durch das Teſtament machte. Zuweilen auch wurden die Herzogthümer durch unternehmende Soldatenchefs, die ſich ganze Gebiete zueigneten und mit dem ihnen anhänglichen Heer behaupteten, in viele kleine Herzogthümer zerriſſen, ſobald die kräftige Hand, die ſie zuſammenhielt, erkaltet war.

§. 4.

Handel.

Von der Entſtehung der bürgerlichen Ordnung aus dieſem Chaos der Verhältniſſe werden wir ſpäter zu reden Veranlaſſung haben. Als eine Haupturſache der frühen Kultur Italiens drängt ſich uns vor Allem hier der blühende Handel auf, welcher in dieſen Jahrhunderten zu einer faſt unglaublichen Höhe geſtiegen war. Venedig, Piſa und Genua ragen beſonders durch einen erſtaunlichen Erfolg hervor, und erneuern die Zeiten von Tyrus, Milet und Karthago. Nur die Küſten des Mittel- und ſchwarzen Meeres waren der Schauplatz ihrer Anſtrengungen, aber ſie erſchöpften in dieſen engen Schranken alle Größe, die ſich nur erreichen ließ. Venedig iſt die eigentliche Stadt des Mittelalters; ſie fing mit demſelben an, und ihre Größe brach mit dem Ende deſſelben zuſammen. Furcht vor den Hunnen und Longobarden trieb viele ärmere Bewohner Norditaliens auf die Laguneninſeln

des adriatischen Meeres, und bald erhob sich auf Rialto der Regierungssitz über eine volkreiche Stadt. Der Schützling des Hadria ward bald zu seinem Meister; durch große Handelsvortheile, die ihm von Rom und Constantinopel ertheilt wurden, hob sich Venedig sehr schnell, bot selbst den Arabern die Spitze, und die Städte Illyriens und Dalmatiens stellten sich unter seinen Schutz. Die Kreuzzüge waren der Höhepunkt des Glanzes der Venetianer. Sie besorgten mit Genua und Pisa die Transporte der Kreuzheere, Waffen, Lebensmittel, Pilger; ja sie nahmen selbst thätigen Antheil an der Bekämpfung der Sarazenen im gelobten Land, und das Ritterheer der kleinen Republik Venedig erwarb sich Achtung neben den deutschen und französischen Armeen. Die isolirte Lage hielt die Venetianer mehr fern von den aufreibenden Streitigkeiten der lombardischen Städte, während sie von dem großen Kanal des Handels und der Kultur unterstützt, alle ihre Kräfte auf Vergrößerung ihrer Macht richten konnten. Ihre größte und erfolgreichste Waffenthat, die zugleich einen Beweis von der Macht dieser kleinen Republik abgibt, war die Eroberung Constantinopels und die Errichtung des lateinischen Kaiserthums unter ihrem berühmten Dogen Dandolo. [1]) Die Plünderung der griechischen Hauptstadt und des ganzen Reichs, die ihnen übrigens wenig Ehre machte [2]), brachte unermeßliche Reichthümer nach Venedig, und erhob manche seiner Bürger zu fürstlicher Macht. Einzelne Kaufleute zählten unter ihre Besitzthümer große Trümmer des morgenländischen Reichs, Candia, die Inseln des Archipelagus und des jonischen Meeres lieferten ihre Schätze an die

---

1) Ein Zeugniß von dem Ansehen dieser Kaufleute gibt die Demüthigung, welcher sich die Abgeordneten der französischen Fürsten und Ritter bei ihren Unterhandlungen wegen der Ueberfahrt zum vierten Kreuzzug unterziehen mußten. Auf ihren Knien mußten sie das auf dem Markusplatz versammelte Volk bitten, daß es den Vertrag seines Dogen mit ihnen annehmen möge. Cit. bei Sismondi, Hist. des Rép. ital., Tom. II, chap. 14.

2) Die Italiener zeigten in diesem Kreuzzug diejenige Barbarei, die sie so gern den Barbaren der Völkerwanderung vorwerfen. Sie brannten und plünderten acht Tage lang Constantinopel, zerschlugen die Statuen, zerstörten die Gebäude, verbrannten die Bibliotheken, wobei manches einzige Werk des Alterthums verloren ging. Ginguené, Hist. littéraire de l'Italie, Tom. I, pag. 147.

stolze Herrscherin des Adria ab, der ganze Welthandel von Ostindien und Persien über die Städte Kleinasiens und Constantinopel ging durch die Hände der Venetianer. Eine tiefe Wunde erlitt die Stadt in dem Augenblick des höchsten Glücks durch die rivalisirenden Genuesen, welche 1261 das lateinische Kaiserthum stürzten, das byzantinische Reich wieder herstellten, und dem Handel einen neuen Weg über Alexandria nach dem ligurischen Meerbusen eröffneten. Doch hatte Venedig, das durch seine gewaltsame Einführung einer Erbaristokratie 1297, den Grund zu seiner nachmaligen Schwäche legte, die Genugthuung, seinen Feind, die Genuesen, in dem harten Kampfe um die Herrschaft der Lombardei unterliegen zu sehen, und noch einmal im vollen Glanz eines mächtigen Eroberers aufzutreten. Aber diese zweite Glücksperiode gehört einer spätern Zeit an.

Pisa und Genua gingen anfangs ziemlich gleichen Schritt. Beide blühten nach Karl's des Großen Zeit durch den kräftigen Freiheitssinn und thätigen Handelsgeist ihrer Bürger auf, beide wurden besonders durch die Kreuzzüge gehoben, beide theilten aber auch das Schicksal aller lombardischen Städte, und wurden von Parteikämpfen zerrüttet. Pisa eroberte sich im Kampfe mit den Sarazenen Sardinien, Corsica und die Balearen, und gründete eine Menge Kolonien in der Levante. Die stolze Stadt, welche sich die Königin des Mittelmeers nannte, hatte damals eine Bevölkerung von 150,000 Einwohnern, und konnte dem König von Jerusalem 40 Schiffe zu Hülfe senden. Genua, dessen Lage schon zum Seehandel nothwendig antrieb, und welches schon vor Venedig Verbindungen mit der Levante unterhielt, breitete sich an der Küste des Mittelmeers aus, und unterwarf sich Montferrat, Monaco, Nizza, Marseille, fast die ganze Küste der Provence, und auf der östlichen Seite den Golfo della Spezzia. Aber nun gerieth es in einen gefährlichen Conflict der Interessen mit Pisa, welches, schon längst seine Nebenbuhlerin im Auge behaltend, nun ihr nächster Nachbar geworden war. Eifersucht und Gewinnsucht erweckten einen furchtbaren, fast 200 Jahre ununterbrochen fortdauernden Vertilgungskrieg zwischen beiden Handelsstaaten, von 1119 bis 1284. Die Flotten beider Nebenbuhlerinnen suchten sich auf allen Meeren auf; nach jeder Seeschlacht machte die besiegte Stadt neue Anstrengungen, eröffnete neue

Hülfsquellen, suchte sich neue Bundesgenossen, und griff mit neuer Wuth an. Die allgemeinen Befehdungen der Welfen und Gibellinen untergruben auch hier die Macht, und innere Parteiungen mächtiger Geschlechter zerrissen die Kräfte des Staates. So sank zuerst das gibellinische Pisa, nachdem es einen blutigen Zwist der welfischen Florenz, Lucca und Siena bestanden, nachdem es alle seine Mittel gegen Genua erschöpft, und selbst die Privatleute die größten Opfer gebracht hatten. Das unglückliche Seetreffen bei Meloria, das dem Grafen Ugolino eine traurige Berühmtheit gegeben, schwächte die stolze Seestadt für immer, sie verlor ihre Kolonien und ihren Handel, kam nach rühmlicher Gegenwehr, die eines bessern Looses würdig war, unter die Herrschaft von Florenz, und trat seitdem aus der Reihe der bedeutenden Städte Italiens für immer heraus.

Genua konnte sich nur halb des Sieges freuen, denn unterdessen hatten die Venetianer ein lateinisches Kaiserthum zu Constantinopel errichtet, und der ganze Handel von Europa schien an die Straße des adriatischen Meeres gefesselt. Um diesen zu schaden, knüpften die Genuesen, die schon einen großen Antheil an dem griechischen Handel hatten, verschiedene Bündnisse mit den Morgenländern, und verschafften sich mit rastloser Thätigkeit Begünstigungen beim Einkauf der reichen Erzeugnisse der Levante. Von der Vorstadt Pera aus, die fast ganz unter dem Druck dieser kühnen Kaufleute stand, beherrschten sie das schwarze Meer, und gründeten mehre Kolonien, besonders auf der Halbinsel Krimm, unter welchen die Stadt Caffa einer der schönsten und reichsten Handelsplätze wurde. Von solchen mächtigen Hülfsmitteln gestärkt waren die Genuesen nicht nur im Stande, die Venetianer aus dem Besitz des griechischen Kaiserthums zu verdrängen, sondern sie entrissen ihnen auch den Hauptzug des Handels. Hierüber entstand natürlich derselbe Vertilgungskrieg wie mit Pisa, der die folgenden Jahrhunderte mit blutigen Denkmalen bezeichnete, und worin beide Republiken ihr gegenseitiges Vorurtheil und die unersättliche Habsucht ihrer Kaufleute zu beklagen hatten, die, mit den Leidenschaften des Hasses und Neides aufs Höchste gesteigert, ihre Kräfte aufzehrten und sie oft die zweckmäßigen Mittel verfehlen ließen. Genua litt übrigens auch an denselben Uebeln, wie die lombardischen Städte. Dieselbe Herrsch-

begierde der mächtigen Geschlechter und ihr Streben sich die Regierung anzumaßen führte gegen die Eifersucht des Volks auf seine demokratische Verfassung beständig Krieg, und die Zerstörung der Häuser, Plünderung des Eigenthums, Verbannung und Verjagung der Parteien waren Scenen, welche Genua mit allen jenen Republiken gemein hatte.

Wenn gleich diese Handelsstädte der allgemeinen Richtung Italiens zu jener Zeit, der Parteiwuth, dem Haß und der Eifersucht unterlagen, und durch die innere Zerrissenheit ihr eignes Werk zerstörten, so war doch ihr Handel eine Zeit lang in der höchsten Blüthe, und für die allgemeine Kultur Italiens von großer Wichtigkeit, ja vielleicht ganz unentbehrlich. Der Waarenzug verbreitete sich von diesen Stapelplätzen aus in das Innere, und alle bedeutendern Städte nahmen mehr oder weniger Theil an den aus Ostindien geschöpften Reichthümern. Venedig und Genua versorgten zunächst die Lombardei, Pisa die Nachbarstädte Florenz, Siena u. s. w. mit ihrem Ueberfluß. Das Beispiel regte mächtig an, die Lust nach Thaten, nach Vergrößerung und Gewinn ergriff auch die süditalischen Städte, und unter den normannischen Königen und Friedrich II. war der Handel derselben nach Griechenland und den Ländern der Sarazenen nicht unbedeutend. Der Handel ist immer der Kanal der Kultur, und sie nahm von jeher denselben Weg wie der Waarenzug. Griechische Sitten und Künste, die Blüthen des arabischen Ritterwesens, die Wissenschaften und die Poesie des Orients wanderten mit den Kaufmannsgütern ein. Die Völker lernten sich näher kennen, suchten einander zu freundschaftlichem Verkehr auf, und was kein Erobererschwert je bewirken konnte, das gelang unter der Palme des Handels, Morgen- und Abendland tauschten einander ihre Sitten und Gewohnheiten, ihre Kenntnisse und Künste aus. Europa, das überhaupt alles Fremde besser zu benutzen weiß, hat durch diesen Austausch ungemein gewonnen, und wenn unsere jetzige Kultur, Wissenschaft und Kunst aus jenen Zeiten ihren Ursprung herleitet, so hat unstreitig der Handel der italienischen Städte einen großen Antheil an dem Aufwachen derselben genommen. Aber auch schon gleich unmittelbar bewirkte er eine große Veränderung. Die ungemessenen Reichthümer, welche in den Städten zusammenflossen, führten eine weichere, bequemere

Lebensart, dadurch größere Feinheit der Sitten und eine Prachtliebe ein, welche auf die Gewerbe, Manufacturen und Künste einen sehr belebenden Einfluß hatten. Besonders war Pisa die erste italienische Stadt, welche sich durch Pracht in der Baukunst auszeichnete. Die öffentlichen Gebäude derselben sind noch jetzt bewunderte Zeugen ihrer damaligen Größe. Der Riesenbau des Doms ist aus dem 11. Jahrhundert, das Battisterio und der hängende Thurm sind Monumente des 12. oder spätestens 13. Jahrhunderts, sowie auch die Arkaden an dem merkwürdigen Campo santo, zu welchem die Pisaner die Erde von Jerusalem holten. Auch die Markuskirche in Venedig und die Kirche S. Vital in Ravenna zeugen von dem Reichthum jener Zeiten. Neben der Baukunst erwachte auch die Malerei, besonders in Florenz, und die lange Reihe merkwürdiger Künstler eröffnete Cimabue, Giotto und Oderigi. Mit der Vermehrung des Reichthums und dem vervielfältigten verfeinerten Genuß desselben ward auch der Wunsch und das Streben nach Ordnung, Sicherheit und Freiheit des Privateigenthums rege, und mitten durch den Uebermuth einzelner Reichen und mancher unternehmenden Männer, mitten unter den Befehdungen der mächtigen Familien und ihrer Parteien war die Richtung des Volks zu gesetzmäßiger Einrichtung sichtbar, ja gerade diesem Wunsch nach Ruhe, Einheit und Sicherheit verdankten oft die Tyrannen die Leichtigkeit, womit sie ihren Thron in einer Stadt errichten konnten. Das Rechtsgefühl ward im ganzen Lande wach, und plötzlich sah man eine Menge Rechtsschulen entstehen, wovon einige bald einen europäischen Ruf erlangten.

§. 5.

Ritterwesen.

Während sich aus longobardischem Element und mit nordischer Kraft ausgerüstet ein Bürgerstand bildete und nach und nach durch Thätigkeit, Handel, Reichthum und Macht die höchsten Stellen der bürgerlichen Gesellschaft einnahm, ging Hand in Hand mit ihm ein dem Mittelalter fast eigenthümlich angehörender Stand, der Ritterstand, welcher von dem überwiegendsten Einfluß auf die Ausbildung der menschlichen Gesellschaft war. Ebenfalls germanischem Boden entsprossen war das Ritterthum, sowie der

Handel, der Bildner der Menschheit, der Verfeinerer der Sitten, und vollbrachte das, was eigentlich der Kirche zugekommen wäre. Die germanische Nation schied sich von jeher in Herren und Knechte, Befehlende und Dienende, in mancherlei Schattirungen und Abstufungen vom Herzog und Grafen bis zum gemeinen freien Mann. Jagd und Krieg waren seit den ältesten Zeiten die einzige für würdig gehaltene Beschäftigung, Sieg und Beute das höchste Ziel. Fröhliche Kampfeslust, die wohl zuweilen in Uebermuth gegen die Schwächern ausartete, ein stolzes Selbstgefühl, das aus dem Sieg und der Kraft hervorging, Gefühl der Ebenbürtigkeit, und der Drang, durch ausgezeichnete Thaten den Ruhm des Stammes zu wahren und zu mehren, unterschied schon frühe die Stände. In dem Krieg gegen die Ungarn, welche durch ihre Reiterei den Deutschen oft große Niederlagen beibrachten, kam es darauf an, einen ähnlichen Reiterdienst in dem deutschen Heere einzuführen, um das Gleichgewicht in den Schlachten herzustellen. Diesem beschwerlichen Dienst widmete sich der vornehmere Theil der Nation, erhielt dafür manche Privilegien, und ward ein besonderer Stand, der Ritterstand, zu welchem jeder Freie und Herrschende gehörte. Wir wollen uns hier nicht über den Ursprung dieser eigenthümlichen Erscheinung, der in einer andern Sphäre zu suchen ist, weiter aufhalten [1]), genug, wir finden sie im 11. Jahrhundert in voller Blüthe und in verschiedener Gestalt auftreten, die ihr die verschiedenen Länder und Nationalcharaktere nothwendig aufdringen mußten. Sowie Alles in dieser Zeit sich zu regeln und festzusetzen begann, die Völker durch ein erhöhtes Nationalgefühl sich strenger schieden, die einzelnen Stände ihre Kräfte concentrirten und sich vor den übrigen in Achtung zu setzen suchten durch äußerste Anstrengung, der Handelsstand seine größte Thätigkeit mit glücklichem Erfolg entfaltete, der geistliche Stand nahe am Gipfel seiner Macht stand: so schloß sich auch der Ritterstand zu einem besondern Institut ab, und suchte nach bestimmten Formen und Gesetzen, deren er viele aus der niedern Sphäre der Handwerkerzünfte und Mönchsorden entnahm. Dadurch ward der Stand ein abgeschlossener, die Aufnahme war be-

1) Hallam, Europe during the Middle Ages, Tom. IV, p. 285 ff. hat ihn unter Anderm weitläufig auseinander gesetzt.

dingt, die Regeln erforderten eine gewisse Fertigkeit, und der Neuaufzunehmende war als Page oder Bube, dann als Knappe manchen Vorübungen in allen ritterlichen Tugenden unterworfen, bis er im 21. Jahre unter vielen Feierlichkeiten zum Ritter geschlagen wurde. Der Zweikampf als Gottesurtheil war der Richter in Streitigkeiten, die Wappen wurden äußere Unterscheidungszeichen, und selbst die Ahnenprobe, auf bestimmte strenge Gesetze gebracht, erhöhte das Ansehen des Standes. Die Zeit Karl's des Großen trieb dem Ritterthum die ersten Blüthen. Sie war die schöne fabelhafte Heldenzeit der Ritter, von welcher die Erzählungen immer ihre Frische behielten. Kampf und Gefahr gegen rohe Völker, Unterdrückung der frechen Räuber und Uebelthäter, Schutz für das beleidigte Recht, waren die Grundstoffe, aus welchen später die Verfeinerung die zartesten Fäden spann, die Ritterkämpfe in Deutschland in den Kriegen der Kaiser, in Frankreich unter den Großen des Reichs, besonders die Kriege in Spanien gegen die Araber waren die Schule, wo der Stand sich veredelte. Die frühe Bekanntschaft der deutschen, französischen und englischen Völker mit den Normannen gab dem Ritterthum bald die romantische Färbung, die es so anziehend macht. Dieses nordische Küstenvolk, dessen eigentliches Lebensprincip Abenteuer, Heldensagen und Ritterübungen waren, brachte zu dem aufstrebenden Thatendurst des Ritterstolzes den ernst erhabenen Charakter, die dem Norden so eigne Innigkeit, die Hochachtung für das zarte Geschlecht, welche als neue Blumen bald in den Kranz der Rittertugenden geflochten wurden. Dieser tiefernste Zug, dieses Streben zum Erhabenen, welches das jugendliche Feuer jener Epoche zu allen Tugenden des Enthusiasmus erheben konnte, gab dem ganzen Institut eine höhere Richtung. Der Drang zur Thätigkeit verlangte ein höheres Ziel, die Innigkeit regierte im Schloß des Ritters, und belohnte seine über alle Prüfungen siegende Treue für die Dame seines Herzens; Tüchtigkeit und Biederkeit der Gesinnung, ehrenfestes Betragen, Abscheu vor allem Gemeinen waren endlich nur einzelne Züge jenes erhabenen Charakters, der dem Ritterthum von dem Norden aufgeprägt wurde. Dieser Charakter war unstreitig ein Sohn der Natur jenseits der Nordsee und des baltischen Meeres. Die eisbedeckte Flur, das rauhe Gebirg, der zerrissene öde Meeresstrand mußten von jeher den Be-

wohner auf sich beschränken, zur Einkehr in sich nöthigen, die Phantasie mächtig erwecken; die erhabenen Naturscenen des nordischen Himmels gaben dem Gemüth reichliche Nahrung und einen höhern Schwung, während zugleich die Gefahren des unwirthlichen Klimas und des Seelebens Geist und Körper stählten. So ausgerüstet steuerte der Normanne dem Süden zu, Abenteuer und Beute suchend, und gab sicher dem Ritterthum, wenigstens in den nördlichern Ländern, die eigentliche Seele, das tiefere Gemüth.

Dem Süden schien es vorbehalten, wie in allen Lebensverhältnissen, so besonders diesem Stand die gefälligere Form, die feinere Sitte und Lebensart zu verleihen. Dies vollendeten die Araber, in mancher Hinsicht den Normännern ähnlich. Auch sie standen unter den Einflüssen einer öden Natur, nur in anderer Art, an den Gränzen einer stillen Wüste. Eigenthümliche, räthselhafte Phänomene hielten ihre Phantasie in immerwährender Spannung, wie bei den Normännern die Stürme des Meeres, so hier die Schrecknisse der Wüste, der eigentlichen Wiege der Wundermärchen; das heiße Blut regte mächtig auf, drängte den Araber nach Außen, nach der Form; da er diese aber in der gleichförmigen Natur vergebens suchte, so war die Phantasie desto geschäftiger in Ergänzung, im Schaffen immer neuer Bilder, womit sie die öde Umgebung schmückte und belebte. Dabei war die Richtschnur dieser ungemein thätigen Phantasie ein gewisser Stolz und Sinn für das Edle und eine feurige Liebe. In der Unterhaltung des glühenden Morgenländers spielt überhaupt das Weib eine große Rolle; Kurzweil, Tändeleien, Spiele und Tänze sind die Vergnügungen im Frieden. In dem Gesetz Mahomed's wurde ihre Stellung bedeutend erhöht, sie hatten nicht geringen Antheil an der Bildung des arabischen Reichs, und die Helden waren auf die Freuden angewiesen, welche ihnen die schönsten Frauen im Paradies gewähren sollten. Da diese idealischen Weiber das höchste Gut waren, so mußten ihre irdischen Stellvertreterinnen schon ungemein in der Achtung steigen. Doch verhalfen ihnen dazu auch solidere Eigenschaften; die Zelte der Frauen begleiteten die Araber bei ihren Wanderungen und Eroberungen, sie trugen alles Ungemach des Krieges mit ihnen, versüßten ihnen die Beschwerden des Zuges, ja die beherztesten feuerten sie zum

Muthe und zur Auszeichnung in den Gefechten an. Sie hatten daher an der Größe der Nation, an dem Ruhm der Einzelnen ihren unbestrittenen Antheil, ungefähr wie bei den Spartanern, aber sie nahmen eine höhere Stellung ein. Der galante Morgenländer legte ihnen die Frucht seines Sieges zu Füßen, und sie erhielten das Amt der Ehrenertheilung. Die innige Verschmelzung weiblichen Lebens und weiblicher Sitte mit dem Kämpfen und Ringen nach Ehre und Ruhm gab dem ganzen Treiben der Araber die zarte Färbung, die keiner seiner geringsten Reize war. Ehre und Liebe waren die zwei Haupttriebfedern des arabischen Ritterthums, die ihm auch einen so leichten Eingang in das Abendland verschafften; Abenteuer, Kampf für die Ehre und den Glauben, Rache für jede Beschimpfung ihres Stammes oder ihrer selbst, Gesang und Wettkampf ihre Beschäftigung; ihr edles Roß, das zur Familie gehörte, ihr Schwert, die Geliebte und der Stolz auf eine edle Abkunft ihre Leidenschaft. Die Luft der Palmenwälder gab allen ihren Leidenschaften eine höhere Gluth, aber der Enthusiasmus für ihren Glauben, für ihre Geliebte, für ihr ganzes Eigenthum und ihren Stamm gab dieser Gluth stets eine edle Richtung. Durch ihr leichtes Gezelt an keinen Ort gebunden, durch frühere Beschäftigung ihrer Vorfahren an ein wanderndes Leben gewöhnt, übten und genossen sie die heilige Gastfreundschaft, eines der schönsten Erbtheile des Alterthums, welches ganz zu ihrer romantischen Natur gehörte, und welches sie auch nicht verloren, als sie Eroberer wurden, große Reiche gründeten und blühende Städte bewohnten.

Dies war zugleich die Zeit, wo die reizende Form ihres Ritterthums mit dem tiefernsten Gehalt des normannischen zusammentraf, und beide als Ein vollendeter Guß im Abendlande Leben und Ausbreitung bekamen. Spanien war, sowie früher die Vorschule, wo unter Karl dem Großen die schweren Tugenden des Ritterthums in harten Kämpfen und Gefahren erlernt wurden, so jetzt der Garten, wo das arabische Ritterthum seine glänzendsten Blüthen ausstellte. Dem ernsten Nordländer wäre es wohl nicht eingefallen, der strengen Pflicht das heitere Gewand in den Festen, Lustbarkeiten, Turnieren und Wettgesängen zu geben. Der Süden entfaltete die Pracht und lehrte den Lebensgenuß. Und unstreitig erhielt der ganze Stand eine höhere Weihe durch

die zuerſt in Spanien veranſtalteten feierlichen Kampfſpiele, welche Ritter aus allen Klaſſen und Ländern vereinigten, wo perſönliches Verdienſt die Krone erhielt, und Aufwand, Glanz und Sinnenreiz aller Art das ſtolze Gefühl des Sieges ungemein ſteigerte, und wo dieſe Feſte eine eigne romantiſche Weihe durch ihre Beziehung zu den Frauen erhielten, denen zu Ehren ſie gefeiert wurden. Es war eine harmoniſche Verbindung der männlichen Kraft mit der zarten Anmuth. Der Sieger in ſeinem ſtolzen Gefühl beugte ſich in ſehr richtig gefühlter Huldigung vor der liebenswürdigen Weiblichkeit, das Bild ſeiner Dame thronte vor allen Augen in der Mitte der Bilder der beſiegten Ritter, und eine Arbeit ihrer Hand, eine Schärpe, ein Kleidungsſtück war der ſchönſte Lohn, der Dank der Liebe der ſchönſte Gewinn des Siegers. Was ſonſt dienen konnte, dem Feſt eine heitere Würde zu geben, ward aufgeboten, die Pracht der Aufzüge, die Mannigfaltigkeit der Kleider, Wappen, die bunten Farben, in denen das Gefolge der Kämpfenden glänzte, die verſchiedenen Beamten, Herolde, Richter, Alles mochte einen unbeſchreiblichen Eindruck hervorbringen, und diente gewiß dazu, dem Stand einen edeln Charakter einzuprägen. Von den Arabern aus ging dieſe feinere Sitte über Spanien in das übrige Europa, und von ihnen aus ging auch die fröhliche Dichtkunſt denſelben Weg, die dem fröhlichen Spiel immer eine anmuthige Gefährtin blieb.

Sowie die Wurzel des Ritterthums eine fremdartige war, ſo paßten ſeine Maximen freilich nicht ſo ganz zu der Ausbildung des geſellſchaftlichen Lebens. Der irrenden Ritter und Abenteurer nicht zu gedenken, die nur ein Auswuchs der überkräftigen Pflanze waren, beſtand immer ein gewaltiger Abſtand zwiſchen dem proſaiſchen Bürgerthum, das ſich in derſelben Zeit mit ungemeiner Thätigkeit entwickelte und geltend machte, und dem Ritterthum, das indeſſen ebenſo wie die Poeſie zu dem jugendlichen Leben der Menſchheit nothwendig gehörte, und dieſer für die reifern Jahre eine wohlthätige Fülle und Friſche des Gemüths mitgab. Aber auch für ſeine Zeit war es von unberechenbarem Nutzen. Die ſtrengen Geſetze der Ehre, welche die Seele des ganzen Corps waren, hätten damals in Hinſicht auf die moraliſche Disciplin durch kein anderes Inſtitut, weltliches oder geiſtliches, erſetzt werden können. Wenn der erhabene Schwung, den ſie dem ganzen

Leben und Wesen der Ritter gaben, auch nur in einer jugendlichen Zeit der menschlichen Gesellschaft eine solche Macht ausüben konnte, so war es eben ein Glück für die Gesellschaft, daß sie eine solche Zeit der Poesie, der Begeisterung, der Schwärmerei gehabt, welche ihre Kraft nur erhöht hat. Ritterwürde war das Ziel des Strebens, und zwar ein Ziel, welches dem Unbemittelten wie dem Reichen und Vornehmen gleich offen stand, aber von dem Einen wie von dem Andern durch ausgezeichnete Handlungen verdient werden mußte. Der Ritterschlag gab dem Mann am Ziel mühevoller Uebungen hohe Ehren, aber auch hohe Verpflichtungen, deren schönste die Vertheidigung der Schwachen und Unterdrückten war. Dieser letztere Grundsatz in einer Zeit, wo die Handhabung der Gesetze und der Ordnung bei dem schwankenden und gährenden Zustand der Staaten kaum möglich war, macht allein das Ritterthum zum wichtigsten Institut des Mittelalters. Er ging bald auch auf die Frauen über, und erreichte dadurch seine schönste Blüthe und seinen höchsten Enthusiasmus. Die rohe Stärke, der aufsprudelnde Uebermuth ward gebändigt durch die Galanterie und Courtoisie. Beide Namen stammen aus Frankreich, dem klassischen Lande des Ritterthums. Dort gab das Zusammentreffen des heitern Südens über die Pyrenäen her mit dem romantischen Norden von der Küste der Normandie die lebendigsten Funken. Dort ward der Ton des feurigen Lebensmuthes, des heitern Genusses, der Ruhmbegierde angeschlagen, der bald im ganzen Abendlande wiederhallte. Besonders im südlichen Frankreich, in der Provence und Languedoc trug der milde Himmel, der Reichthum des Bodens, der rührige, aufgeweckte Charakter der Bewohner, die Nähe von Spanien viel dazu bei, das Ritterwesen auf das Vollständigste zu entfalten. Was das irdische Leben an Genüssen darbieten konnte, wurde dort in den Schlössern und Burgen der Grafen, Herzoge und Ritter in Fülle genossen. Reichthum und Prachtliebe schmückten die Sitze mit allen Blüthen der Kunst; glänzende Waffen, ein zahlreicher Hof, wo auch der Sänger der Heldenthaten und der Liebesabenteuer nicht fehlen durfte, zeichneten den Rang des gastlichen Wirthes aus; Jagdlust, heitere Bankette, ernster Strauß in eigner oder des Lehnsherrn Angelegenheit, und vor Allem die Turniere, der Höhepunkt aller Pracht und Festlichkeit, waren ihre Beschäfti-

gung. Reichthum war ihnen nicht Zweck und Ziel, wie dem zugleich aufblühenden Stand der Handelsleute, sondern er mußte schnell und in der vollsten Kraft des Lebens genossen werden, und hierin ist der Ritterstand wiederum der ächte Repräsentant der Jugend der neugebildeten menschlichen Gesellschaft. Diese übersprudelnde Jugend zeigt sich in dem romantischen Geist, in dem ganzen Wesen des Instituts, in der Sucht nach Abenteuern, in dem Enthusiasmus für eine gefaßte Idee. Die irdische Liebe spielte bei solchem Charakter natürlich eine Hauptrolle, und war in den ersten schönern Zeiten des Ritterthums eine ebenso vorzügliche Erzieherin und Bewahrerin der guten Sitten, als sie später eine Ursache der Ausartung und des Verfalls ward. Ueberhaupt war die Gefühlskraft mächtig vorherrschend in dieser ganzen Epoche, und die Phantasie, mit dem bändigenden Zügel des Verstandes noch unbekannt, erstieg den Gipfel ihrer Herrschaft. Daß sie wie gewöhnlich ihre Freiheit mißbrauchte, war natürlich, und wir begegnen in der Geschichte des Ritterthums einer unzähligen Menge von Sonderbarkeiten, Abenteuern, auffallenden Gelübden gegen Damen, einem kindischen Liebesspiel selbst in den ernstesten Begebenheiten, sogar Selbstquälereien, wobei die Standhaftigkeit der Ritter uns Bewunderung abnöthigt, und eines bessern Gegenstandes würdig gewesen wäre. [1])

Die Kreuzzüge gaben endlich dem Thatendurst eine bestimmte Richtung, der unsteten Phantasie ein gewisses Ziel, und dem Ritterthum eine neue Form. Bei der allgemeinen Stimmung konnte die abenteuerliche Idee einer Eroberung des gelobten Landes nicht verloren gehen; die Kreuzzüge waren nur zu jener Zeit möglich, und hätten ohne das Ritterthum nicht zu Stande kommen können. Sie dienten übrigens dazu, die merkwürdigste und glänzendste Blüthe dieses Standes zu entfalten, sowie sie diesen zum Zenith seines Lebens steigerten. Der Enthusiasmus, der alle Völker für dieselbe Idee vereinigte, war aus religiösen Gefühlen hervorgegangen, und daraus läßt sich die erstaunliche Kraft, die Aus-

1) In dem ersten Feldzug Eduard's trugen mehre englische Ritter das eine Auge verbunden wegen eines Gelübdes, das sie ihren Damen geleistet hatten. Hallam, Europe during the Middle Ages, T. IV, p. 298 ff. gibt noch mehre Beispiele solcher Sonderbarkeiten.

dauer, die Aufopferung erklären, welche Einzelne an den Tag legten. Kaiser und Könige verließen ihre Throne, Grafen und Ritter ihre Schlösser, ihre Familien, um mühsame Pilgerschaften, zweifelhafte Feldzüge zu unternehmen, wo unsägliches Elend ihrer wartete. Weder Hunger, Drangsale, Krankheiten in dem ungewohnten Klima, noch Kriegsunfälle, langjährige schimpfliche Gefangenschaft waren im Stande, den Eifer sobald zu ermüden, der fast 200 Jahre das Abendland in Bewegung setzte. Indessen brachten die Kreuzzüge die edelsten der Völker mit einander in Berührung, der heilige Zweck knüpfte ein schönes Band um das Abendland, und das Werk auf dem gelobten Boden entzündete einen Wetteifer, dem kaum etwas der Art gleich kam. Und die Idee, welche während der Unternehmung immer weiter ausgebildet wurde, wirkte wieder erhebend auf die Helden zurück; indem auf den Zügen alle ritterlichen Tugenden, Glaube, Gehorsam, Selbstverläugnung, Tapferkeit, Ausdauer bei den mächtigsten Hindernissen, Gefahren und Unglücksfällen im höchsten Glanz ausgeübt wurden, gaben sie dem ganzen Stand jener Helden einen eignen Adel, der noch lange fortwirkte, und spät noch treffliche Früchte zur Reife brachte.

Die Kreuzzüge brachten den Ritterstand zuerst in nähere Verbindung mit der Kirche, und natürlich sogleich in Unterwürfigkeit. Die Kirche wußte immer mit vieler Geschicklichkeit den Kunstgriff anzuwenden, sich selbst in den Augen der Völker an die Stelle der Religion zu setzen, und der Zoll, welchen die Frömmigkeit der Zeit dieser entrichtete, ward immer in einen Vortheil für die Kirche verwandelt. Sie begann ihre Eroberungen meist damit, daß sie sich der Ceremonien bemächtigte, und damit war bei dem sinnlichen Volk die Herrschaft begründet. Die Kirche ward nun das Licht des ganzen Instituts, die Geistlichen leiteten es, vermehrten die Ceremonien bei dem Ritterschlag, weihten Roß und Schwert des Ritters, und bemächtigten sich seiner Güter, wenn er zur Befreiung des Kreuzes auszog. Waren vorher Liebe und Ruhmbegierde die Triebfedern des Ritterthums, so wurden sie jetzt Liebe und Kirche, und bald fielen Galanterie und Religion in Eins zusammen. Diese Vermengung der Elemente trieb in den ersten Kreuzzügen mehre schöne Zweige in den Ritterorden, welche durch ihre Entsagung und Ausdauer in Beschwerden und Ver-

pflegung der Kranken, Unterstützung der Pilger, durch ihren hohen Muth gegen die Sarazenen, und wieder ihre christliche Demuth und ihren Gehorsam gegen die strengen Ordensgesetze unsere Bewunderung verdienen. Allein damit war auch die ungeheure Spannung des allgemeinen Enthusiasmus aufs Höchste getrieben, die Fibern der Gesellschaft erschlafften, und da die Maschine nicht schnell eingehalten werden konnte, so trat die Phantasie in Schwärmerei und Fanatismus über, besonders da die Kirche sich einmal der Sache angenommen hatte. Der von Priestern angeführte Kinder-Kreuzzug war das erste Symptom der unseligen Vermischung der Begriffe, und der verruchte Kreuzzug gegen die Albigenser sowie die Ausbreitung des Christenthums an den Küsten des baltischen Meeres durch Feuer und Schwert bewies, daß das Ritterthum durch die Kirche nichts gewonnen habe.

Nach den Kreuzzügen möchte man fast geneigt sein zu glauben, daß das eigentliche Ritterthum abgestorben sei, obgleich noch später einzelne hehre Gestalten aus der Masse auftauchen. Die begeisterten Züge nach Jerusalem hatten den ganzen Stand zu hoch gespannt, und es war nach ihnen nichts Großes mehr zu thun übrig, wenigstens nichts, was nach dieser Steigerung in so hohem Grad interessiren und ergreifen konnte. Die gereizten Kräfte zehrten nun an dem Innern, und die übermächtig gewordene Phantasie trat ganz aus den Schranken. Die Ueberlieferungen von frühern Heldenthaten erhitzten die Sucht nach den sonderbarsten Abenteuern; die Galanterie und Courtoisie verloren nach und nach ihren guten Namen, sowie die Sitten ihre Reinheit. Die Romane jener Zeit, die Novellen von Boccaccio, die Poesien der Troubadour lassen einen sehr leichten Sinn und eine völlige Rückhaltslosigkeit zwischen beiden Geschlechtern durchblicken. Aus denselben Schriften geht ebenso hervor, daß das nähere Verhältniß zur Kirche Manches beigetragen hat, den tiefreligiösen Geist des Ritterthums zu verflachen. Der Drang nach Thaten und Auszeichnung war durch die Erziehung des Ritters bedingt, hatte durch die Kreuzzüge eine mächtige Anregung, doch ein gewisses ordnendes Ziel erhalten, mußte aber bei dem nun eingetretenen Stillstand sich eine Bahn suchen, die der Gesellschaft oft sehr lästig war. Der Bürgerstand hatte sich ebenfalls während der Kreuzzüge bedeutend gehoben, und sich im Handel einen positivern

Zweck gefunden, welcher allerdings Ordnung und Gesetz mehr beförderte. Beide Stände kamen also vielfach in Hader mit einander, und den Rittern wird ein gewisser unruhiger Geist mit Recht vorgeworfen, der nach beständiger Oberherrschaft strebte, und einerseits in Aristokratismus, andererseits in Raubluft ausartete. Dies war indessen die nächste Folge nach den Kreuzzügen, später hörte die Gährung auf, das Ritterthum huldigte der höhern Macht des Gesetzes, und sah noch einmal eine glänzende Zeit über die Erde leuchten. Wenn indeß dieser gährende Zustand im 13. Jahrhundert in andern Ländern weniger nachhaltige Folgen hatte, so brachte er in einem Theil Italiens eine völlige Veränderung hervor, indem der Kampf zwischen der Aristokratie und dem kaum erst gebildeten Bürgerthum mit dem Sieg der erstern endigte, und die stolzen Republiken unter ihre sogenannten Tyrannen sich beugten.

Aller Vorwürfe ungeachtet, die man diesem Stand machen kann, war er eben doch für seine Zeit von unberechenbarem Werth. Schon im Allgemeinen waren seine Principien ungefähr auf dieselbe Art für die Menschheit bildend, wie ein unbewußtes Streben und Ringen nach einem eingebildeten Ideal die davon erfüllte Jugend adelt und vom Gemeinen abzieht. Es ist nicht zu läugnen, daß die Menschheit sich ohne das Ritterthum auf eine grobsinnliche Art entwickelt hätte. Ein Ueberfluß von Kräften war vorhanden und sprudelte regellos und ohne das ordnende Gesetz des Verstandes über. Die Kirche wollte und konnte nach ihrem Zweck der allgemeinen Entwicklung keine andere Richtung geben; das Ritterthum allein rettete die Gesellschaft gewissermaßen aus irdischen Fesseln, und gab den jugendlichen Gefühlen, von einer gewissen Ahnung geleitet, einen höhern Aufschwung, der Kraft den Adel, dem Leben die Poesie. Es war von einem unverkennbaren Streben beseelt, die moralischen Gesinnungen zu erheben und zu reinigen, und die Grundzüge seines Charakters, die Biederkeit, Gerechtigkeit, Aufopferung und adlige Gesinnung glänzen durch die Veredlung, die sie der ganzen Menschheit beibrachten, weit über jene Flecken hervor, welche die Ausartung der Galanterie und Schwärmerei über sein Dasein geworfen haben. Alles Schöne, Edle, Große ging in jener Zeit von dem Ritterthum aus, denn Edle gehörten zu diesem Stand; Macht,

irdische Herrlichkeit, die ganze Poesie des Lebens thronte in den Rittersitzen, und das Ritterthum war das Prisma, welches der jungen Gesellschaft die Strahlen der neu aufgehenden Sonne in heitern Farben wiedergab. Sein für uns wichtigster Einfluß auf die Poesie erfordert eine eigne spätere Untersuchung.

§. 6.

Araber.

Wir müssen vorher noch einmal zu den Arabern zurückkehren, welche auch auf andere Weise die Erzieher Europas wurden, und unstreitig das merkwürdigste und originellste Volk im Mittelalter waren. Zu diesem eigenthümlichen Charakter trug ihr Land und Klima, ihre Lebensweise und Geschichte bei. Die undurchdringliche Wüste, von welcher kein herübergewehter Duft oder Laut das Dasein irgend einer Vegetation oder eines animalischen Lebens verkündete, von welcher dem an der Gränze Wohnenden nach langer Verschollenheit plötzlich wieder bekannte Gestalten auftauchten, war von jeher das Land der Geheimnisse und Räthsel, und setzte die Phantasie mächtig in Bewegung, wozu auch die schroffe Abwechselung zwischen Tagesgluth und der kühlen Nacht, zwischen fruchtbarem Erdreich und dürrem Sand beitrug. Unter diesen klimatischen Verhältnissen führte der Araber ein freies und veränderliches Nomadenleben; Städte waren ihm verhaßt, das leichte Zelt war bald aufgeschlagen, und ließ bei seinem Scheiden kaum eine Spur seines Daseins zurück. Während ihn also der Mangel an festem liegendem Besitz eines großen Theils der irdischen Sorgen und Fesseln enthob, war sein Geist durch das beständige Kommen und Gehen, durch die sich stets erneuernden Verhältnisse, durch die Gefahren und Abenteuer auf seinen Wanderungen ausnehmend beschäftigt, und in dem ganz ungebundenen Volk mußte die freiste Seelenkraft, die Einbildungskraft, als Herrin schalten. Diese machte sich in unzähligen Geschichten und Märchen Luft, worin die Araber Meister waren, und in Liedern und romantischen Poesien. Je beschränkter das Besitzthum der Araber war, desto einfacher war, so zu sagen, die Draperie dieser Märchen, und die wenigen Gegenstände, welche fortwährend die Nebenrolle spielten, das Schwert, der Bogen, das edle Roß, er-

hielten durch diese Poesien eine höhere Bedeutung, und wurden gleichsam als Heiligthümer betrachtet. Die außerordentliche Theilnahme an diesen Dichtungen munterte zu großer Ausbildung auf, der Beifall schuf eine unzählige Menge Dichter, das Ohr der Araber verfeinerte sich, und die Sprache erhielt eine Kultur, einen Reichthum und eine Biegsamkeit, welche sie zu einem Gegenstand enthusiastischer Verehrung machten. Sie lieh sich ebenso wohl zu den Uebertragungen der tiefsinnigsten Forschungen und zu bündigen Weisheitssprüchen, wie zu den Ausbrüchen der glühendsten Phantasie, zu den alltäglichen Bedürfnissen des Lebens wie zu den zartesten Dichtungen. So fand Mahomed seine Nation, und er selbst mußte einen Triumph in der Sprache und Poesie erringen, um seinem neuen Glauben Eingang zu verschaffen. Religion und Poesie gingen nun Hand in Hand, beide begeisterten die Araber gleich stark, beide streckten das siegende Schwert derselben bis in die Thäler Spaniens aus. Die reine Sprache des Koran verdrängte bald alle übrigen Dialekte, und öffnete diesem selbst Ohr und Herz der Gläubigen. So erschien das Heiligste in dem Schmuck und der Anmuth des Ausdrucks, beide ergänzten einander, und es ist nicht zu verwundern, daß der Araber eine reine Begeisterung für seinen Koran fühlte, der sich ihm unter solcher Form einprägte, und daß er stolz auf seine Sprache war, die ihm das Heilige erhöhte und werther machte. Bei solcher Pflege mußte denn die Sprache nothwendig immer gewinnen, sie ward ausdrucksvoll, kräftig, volltönig und erhielt einen solchen Ueberfluß an Reimen, daß sie den Dichter wenig hinderte, sondern im Gegentheil seiner Phantasie immer neue Bilder zuführte.[1]) So gehörte die Sprache wesentlich mit zu ihrem Ruhm, sie war ein heiliges Erbtheil und später das einzige Bindemittel, welches die aus einander fallenden Theile des großen Reichs wie an eine gemeinsame Glorie band. Daher ward die Grammatik vor Allem von den Arabern mit Eifer getrieben, die Liebhaberei an der Rein-

1) Wie reimreich die Sprache ist und wie sehr der Reim zu ihrem Wesen gehört, beweist der Umstand, daß sich in der Bibliothek des Eskurial viele arabische Wörterbücher befinden, worin die Wörter nicht nach dem Anfangsbuchstaben, sondern nach den reimenden Endsilben geordnet sind. Andres, Orig. Progress. et Stat. attual. d'ogni Letter., Tom. II, p. 198.

heit und Schönheit der Sprache ging in wahre Leidenschaft über, alle Wortformen wurden aufgezählt und bearbeitet, und so konnte es kommen, daß jener Gelehrte sechzig Kamele mit Wörterbüchern belud.

Die Sprache war schon ganz vollendet und mit der ganzen Eigenthümlichkeit des Volks verwebt, als die Araber die griechische Literatur kennen lernten, und zum Glück der Welt wenigstens den wissenschaftlichen Theil derselben mit besonderm Eifer bearbeiteten. Dieser neue Schatz war nicht eine Eroberung des Schwertes, sondern der Gastfreundschaft, welche besonders Almamon den aus Constantinopel vertriebenen christlichen Gelehrten an seinem Hof zu Bagdad gewährte. Ueberhaupt erscheinen die Araber bei ihren Eroberungen ganz anders als die Römer. Anstatt wie diese ein Centrum zu haben, dem zu Liebe der ganze besiegte Erdkreis ausgesogen wurde, verbreiteten sie im Gegentheil in alle Länder gleichförmig den Segen ihrer eignen hohen Kultur. So kommt man nach und nach von dem von der Kirche früher verbreiteten Glauben ab, als hätten sie die alexandrinische Bibliothek zum Besten ihrer Bäder verbrannt, da es sich immer deutlicher herausstellt, daß sie nach den Mordbrennereien sowohl der Orthodoxen als auch der Ketzer, besonders Arianer, gar keine Bibliothek mehr zu verbrennen vorfanden. Bei dem Unrecht, das man vielleicht zur Beschönigung jener christlichen Heldenthaten ihnen aufbürdete, hat man noch dazu immer unbestimmt gelassen, welche Bibliothek denn eigentlich gemeint sei, da Alexandrien mehrmals die seinigen verlor, und heidnische sowie christliche besaß. Die große Sammlung der Ptolemäer von 700,000 Bänden wurde schon von Cäsar ohne seinen Willen verbrannt, als er in Alexandrien belagert wurde. Hierauf gründete Antonius eine zweite von 200,000 Bänden im Serapium, und Augustus eine dritte. Diese letztere wurde unter Kaiser Aurelian im 3. Jahrhundert bei bürgerlichen Unruhen zerstört, und, was man davon noch retten konnte, mit der serapischen vereinigt. Alle diese Unglücksfälle thaten nicht den Schaden, welchen der berüchtigte Feldzug des wüthenden Kirchengladiatoren, des Patriarchen Theophilus, anrichtete. Sein heiliger Eifer hatte jedem Werk des heidnischen Alterthums den Untergang geschworen, und die Ausführung, zu welcher rohe Mönche die Hand boten, gelang ihm so vollkommen, daß mit dem pracht-

vollen Tempel zugleich jede Spur altklassischer Schriften aus Alexandrien verschwand. Nichts blieb dort mehr übrig, als eine Sammlung von orthodoxen Schriften, mit welchen denn die Wuth der arianischen Sekte auf gleiche Art verfuhr. Da diese christlichen Schriften aus den Klöstern anderer Länder leicht zu ersetzen waren, so mögen die Araber bei ihrer Ankunft in Alexandrien immer wieder einige Sammlungen angetroffen haben, die sie vielleicht zerstörten. Indessen diese Schriften vermodern in Unzahl auf allen Bibliotheken Europas, und so ist der Verlust durch die Araber, wenigstens dem Inhalt und Werth nach, gleich Null zu achten. [1])

Sind also die Araber auf jeden Fall von der Schuld frei zu sprechen, als hätten sie Werke des Alterthums zerstört, so ist im Gegentheil die Wohlthat nicht genug zu rühmen, die sie durch Erhaltung und Verbreitung griechischer Schriften Europa erwiesen haben. Unter der glücklichen Regierung und durch den Enthusiasmus mehrer Kaliphen, worunter besonders die Namen Almanzor, Harun-al-Raschid und Almamon glänzen, feierten die griechischen Wissenschaften ein neues alexandrinisches Zeitalter. Eine Menge christlicher Gelehrten aus Constantinopel fanden an dem unchristlichen Hof zu Bagdad Aufnahme und Ehre, brachten die Medizin, Astronomie, Rechtswissenschaft mit in das Land der Ungläubigen, und öffneten ihnen die Schätze der Philosophie. Welche Empfänglichkeit die Araber für jene tiefe Weisheit hatten, erhellt daraus, daß sie den Koryphäen der Philosophen, Sokrates, Plato, Aristoteles und Pythagoras den Namen der Göttlichen beilegten. Es scheint, daß christliche Theologen nicht hinüber gewandert sind, oder daß sie wenigstens nicht viel ausrichteten; Constantinopel war innerlich zu sehr zerrüttet, um auf die kräftig aufblühende Nation irgend eine Wirkung äußern zu können. Eher zu verwundern ist es, daß die Aristotelischen Schriften den arabischen Glauben nicht gefährdeten, da sie der christlichen Theologie so viel zu schaffen machten. Der Aufschwung, den die Kaliphen gaben, bemächtigte sich bald der ganzen Nation, und so weit das arabische Schwert den Ruhm seines Namens trug, so

1) Gibbon, Decline and Fall of the Rom. Empire, chap. 51. Ginguené, Hist. litt. de l'Italie, Tom. I, pag. 190.

weit pflanzte auch die Wissenschaft den edlen Samen der Gesittung in die eroberte Furche. Bagdad ward der Sitz hoher Kultur, Alexandria gründete seinen Ruf in der Gelehrsamkeit aufs Neue, über ganz Nordafrika bis nach Fez und Marocco hin ging das neue Licht auf, gerade in den Gegenden, wo die Intoleranz berühmter Patriarchen die alte Kultur kurz vorher gänzlich ausgerottet hatte. In allen arabischen Städten blühten Schulen auf, gelehrte Gesellschaften und Akademien bildeten sich, und arbeiteten mit Eifer, wenn auch nicht an der Erweiterung aller Wissenschaften, doch an der Verbreitung und Ueberlieferung derselben. Am meisten wirkten die Araber auf Europa durch ihre spanischen Besitzungen. Dort vereinigten sich überhaupt zu einer wundersamen Blüthe alle jene Richtungen, die dem verjüngten Europa den neuen Schwung gaben, Ritterthum, nordische Thatkraft, südliche Gluth, wissenschaftliches Streben, Schulen, Collegien und Akademien gaben den Städten einen Glanz und eine Berühmtheit, welche die Blicke von ganz Europa auf sich zogen, und öffneten den Musen eine neue Heimath. Philosophie, Geschichte, Geographie, Grammatik, Mathematik, Chemie, Medizin fanden dort eifrige Verehrer und glückliche Bearbeiter. Besonders wetteiferten in diesem Ruhm die Städte Granada, Sevilla, Valencia und Cordova; sie waren mehre Jahrhunderte lang das Ziel gelehrter Pilgerfahrten aus ganz Europa, und nährten die übrige Welt mit ihren emsig gesammelten Schätzen. Siebzig Bibliotheken [1]) waren in Spanien ebenso viele Fundgruben der Wissenschaft, in welchen der Fleiß der Araber die Werke des griechischen Genies niedergelegt hatte. Dort suchte das neu erwachende Abendland sich wieder auf die Stufe einer untergegangenen Bildung zu schwingen, während Rom und Constantinopel die Meisterwerke ihrer Vorfahren kaum noch verstanden. Ueber 300 Jahre hatten die Araber in Spanien das Monopol, die Lehrer des übrigen Europa zu sein, und alle Wißbegierigen zu sich pilgern zu sehen, welche dann, so hoch standen die Araber über dem Abendland, in ihrer Heimath für Zauberer gehalten wurden. Doch gewann nach und nach durch die fortwährenden Reisen das Licht immer mehr Raum, die Copien der griechischen und arabischen Schriften ver-

1) Ginguené, Tom. I, pag. 207.

breiteten sich über die andern Länder, und man fing an, dieselben ins Lateinische zu übersetzen. Friedrich II., dessen großer Geist die Araber zu würdigen wußte, ging hiermit in seinem Neapel mit gutem Beispiel voran, und verpflanzte zuerst Aristoteles' Dialektik auf christliche Universitäten. Haben sich die Araber auch nicht als tiefe Philosophen durch ihr Eindringen in den Geist der Griechen ausgezeichnet, wie man ihnen besonders vorwirft, über den Aristoteles wenig Licht gegeben zu haben, so haben sie die größten Ansprüche auf den Dank der Nachwelt durch die Erhaltung vieler Werke, welche ohne sie für immer verloren wären; wie der Hippokrates, Dioskorides, Euklides, Ptolemäos u. A.

Desto reicher und eigenthümlicher offenbarte sich aber der arabische Geist in ihrer Poesie; keine Spur von fremden Einwirkungen und Lehrern erscheint darin, jede Cassîde, Ghazele und Romanze trägt das Gepräge ihres glühenden Temperaments und ihres abenteuerlichen Ritterthums. Kein Volk hat so wenig als sie in seiner Poesie von Fremden angenommen, und die Volkspoesie ist immer gewissermaßen der Kraftmesser einer Nation. Selbst die Griechen, deren Geist sie in ihren Philosophen bewunderten, ließen sie in ihren Dichtungen kalt. Weder die Helden vor Troja, deren Sitten und Gesinnungen von den arabischen nicht so sehr verschieden waren, noch der hohe Pathos der Tragödie konnte den Arabern Neigung für diese Blüthen des griechischen Genius einflößen. Manche wollen diesen Umstand schlechten Uebersetzungen oder Unbekanntschaft mit den Originalwerken zuschreiben, doch wohl mit Unrecht, da die Araber überhaupt das Griechische so gut kannten; mit mehr Recht wird vielleicht ihr Abscheu gegen Idololatrie und daher ihre Unbekanntschaft mit der Mythologie der Griechen als Grund dieses Mangels an Interesse angegeben. [1]) Ueberhaupt mag es sich aber eben hierin am meisten bewähren, daß in der Poesie das innerste Mark eines Volks sich am stärksten entfaltet, die Eigenthümlichkeit desselben am deutlichsten hervortritt. Stolz und frei, wie die Araber waren, quoll auch ihre Poesie, eine freie Tochter der Natur, mächtig hervor, und verschmähte fremde Hülfe und den Vergleich mit einer fremden. Der Feuereifer, der jede Duldung eines andern Glaubens

1) Ginguené, Tom. I, pag. 211.

unterſagte, entſprang aus derſelben Natur, die auch die ungemeſſene Vorliebe für ihre Sprache und Dichtung erzeugte; denn beide waren in ihren höchſten Intereſſen mit einander verſchlungen, und die Eine hielt und beſeelte die Andere. Beide aber, Religion und Poeſie, gehörten ſo eigenthümlich zum arabiſchen Leben, daß ſie auf gleiche Art als Heiligthümer betrachtet wurden. Während die Wiſſenſchaft über den Völkern ſteht, und gleichſam kosmopolitiſcher Natur iſt, ein gemeinſames Ziel, nach welchem alle vereint ſtreben, iſt die Poeſie die beſondere Blüthe jedes einzelnen Volkes, der reinſte Saft ſeines Kerns, und trägt alle Leiden und Freuden der ganzen Geſchichte ſeiner Entwicklung an der Stirne. Wenn die Wiſſenſchaft alle Völker vereinigt, ſo trennt die Poeſie dieſelben, ſie ſteigt und ſinkt mit dem Volk, und geht mit ihm unter, während die Wiſſenſchaft, unbekümmert um den Namen ihres Trägers, ſich nach deſſen Rücktritt nach einem andern umſieht.

Die Poeſie der Araber beſonders hatte ihre tiefen Wurzeln in dem Charakter des Volks, denn das ganze Volk war poetiſch, und bildete ſich ſchon in den älteſten Zeiten ſeine Sprache zu dichteriſchen Formen, womit ihre natürliche Beredſamkeit, ihre fruchtbare Phantaſie, ihr ſpruchreicher Geiſt auf eine verſchwenderiſche Art ſchalteten. Schon lange vor Mahomed war die Dichtkunſt eines der Lebensprincipien des arabiſchen Geiſtes. Erzählung und Geſang war ihm weſentlich, und die Begabten fanden immer einen großen Zuhörerkreis für ihre Eingebungen. Dieſe Sänger waren es eigentlich allein, die ihr Volk erhoben, ſie erhitzten ſeine reizbare Phantaſie mit Sagen aus der ſchönſten Epoche der arabiſchen Geſchichte, mit Erzählungen von edeln Thaten und von Abenteuern, wobei Liebe, Ruhmbegierde, geſchmeichelter Stolz auf Sprache, Land und Sitten die ſchönſte Würze waren. Aber auch weit über den engen Kreis der augenblicklichen Zuhörer, weit über den ungemeinen Eindruck auf einige Genoſſen verbreitete ſich die geiſtige Herrſchaft der Meiſter in ihrer Kunſt; der ganze Stamm war geehrt durch ſeine Sänger, und verſtärkte durch ſeine Theilnahme das ſtolze Selbſtgefühl der Meiſterſchaft. Ein Volk, das ſolchen Werth auf die Poeſie legte, und mit ſolchem ritterlichen Sinn eine ſolche Ehrbegierde beſaß, konnte nicht ohne dichteriſche Wettkämpfe ſein. Bei der jährlichen Meſſe zu Okhad,

wohin sich alle Stämme begaben, widmete man dreißig Tage nicht nur dem Handel, sondern auch den Wettkämpfen in der Beredsamkeit und Dichtkunst. Dort war das Feld unvergänglichen Ruhms für die Sieger in den Gemüthern der spätesten Nachkommen. Denn die gekrönten Werke wurden in den Archiven der Fürsten und Emirn niedergelegt, und die besten derselben wurden gemalt oder in goldnen Lettern auf seidne Stoffe gestickt in dem Tempel zu Mekka aufgehängt. Bis zur Zeit Mahomed's war diese Ehre sieben Gedichten widerfahren, und es war für das Ansehen dieses Religionsstifters gewiß von entscheidendem Gewicht, daß auch ein Kapitel des Koran dieser Auszeichnung würdig befunden wurde.

War auf diese Art die Poesie in den schönsten und heiligsten Institutionen gegründet, und gab schon von dieser Wurzel aus das Lebensprincip für die arabische Sitte und moralische Kraft, so durfte nur die Gunst der Kaliphen, die ihr übrigens nicht entgehen konnte, dem allgemeinen Enthusiasmus nachgeben, um die Poesie zum Nationalheiligthum zu erheben. Und diese Gunst ward ihr in hohem Maße zu Theil. Kein Land kann sich rühmen, daß seine Fürsten die Volkspoesie in so entsprechender und volksthümlicher Weise begünstigt hätten, wie dies bei den Arabern der Fall war. Ihre Poesie ward durch die Gunst nicht aus ihrem Kreis gerückt, sie ward nur noch nationaler. Die Kaliphen Almanzor, Harun-al-Raschid und Almamon waren leidenschaftliche Verehrer der Dichtkunst; ihr Hof hallte wieder von den Gesängen der besten Meister, und die Freigebigkeit, womit sie die Sieger in den lyrischen Wettstreiten belohnten, gab diesen Instituten ein ungemeines Leben.

Die Erzählung, die Hauptunterhaltung der Araber, nahm unter den Wundern und Schrecken der morgenländischen Natur bald jenen Anstrich des Uebersinnlichen, Unbegreiflichen. Die glühende Einbildungskraft der Nation bevölkerte das Gebiet des Ungewöhnlichen mit höher begabten Wesen. So bildete sich das fabelhafte Märchen aus, und die Reize, womit die Prachtliebe der Araber, die Anmuth der fruchtbaren Gegenden, die Ungebundenheit und das Abenteuerliche ihrer Sitten es ausschmückte, machte es zum Liebling des erzählenden und den Eindrücken der Sinne sich gern hingebenden Volks, während es durch die Moral, die

tiefen Weisheitssprüche und feinen Klugheitslehren, welchen das farbenreiche Gewand der Erzählung zur Folie und zum Commentar diente, zum einflußreichsten Bildungsmittel wurde. Von anderer Art, doch nicht minder begeisternd und national waren ihre Cassiden und Ghazelen, voll Zartheit und köstlicher Bilder, duftend wie ihre Gärten, von glühender Minne durchhaucht, mochten sie nun ein fernes Lieb betrauern oder zum flüchtigen Genuß des irdischen Glücks einladen.

§. 7.

Provenzalen.

Zur Zeit Hugo Capet's, des ersten kräftigen Franzosenkönigs, trat zuerst die Eigenthümlichkeit des französischen Charakters entschiedner hervor, und schied sich von den beigemischten Elementen. Diese Veränderung wurde zunächst in der bis dahin allgemeinen romanischen Sprache bemerklich, welche sich in mehre Zweige trennnte, und somit auch verschiedene Völker unterscheiden ließ. In der Mitte des Reichs, um Paris herum, dem eigentlichen Herzogthum Capet's, bildete sich die französische Mundart aus, während im Norden das wallonische, im Süden das provenzalische Idiom entstand. Die letztere Sprache ist uns hier besonders wichtig; ihr Leben war nur kurz, ihre Blüthen sind uns kaum noch genießbar; aber als erste Schritte auf dem Weg, den die europäische Poesie seitdem nur selten verlassen hat, bleiben sie immer merkwürdig. In den schönen Küstenländern des Mittelmeers, an den Ufern der Garonne und am Fuße der Pyrenäen vernahm Europa die ersten Laute seiner romantischen Poesie. Hier trafen normannisches und arabisches Ritterthum zusammen, hier war der Schauplatz der Züge Karl's des Großen und seiner Ritter, welche die Sänger des Roland begeisterten, hier war also nicht nur das klassische Land für die Rittergesänge und die ganze romantische Poesie, sondern auch die Lehrer und Muster derselben, die Araber, gleich in der Nähe. Märchen, Erzählungen, Heldensagen, fanden immer an den Höfen der Großen gute Aufnahme, und wurden bald allgemeine Unterhaltung. Selbst die Kirche folgte auch dieser Richtung wie allen übrigen, und unterhielt die andächtige Menge mit Legenden. So ward die Erzäh-

lung in Frankreich zur wahren Volkssache; unzählige Romane und Heldensagen sproßten aus den Thälern der Pyrenäen hervor, die Helden waren meist aus Languedoc, Provence, Guienne, ihre Feinde die Sarazenen, und die Ufer des Ebro die Zeugen ihrer Thaten.

Der Einfluß der Araber auf die Poesie dieser Länder machte sich besonders geltend gegen das Ende des elften Jahrhunderts. Der König Alphon's VI. von Castilien führte Krieg gegen die kühnen Eindringlinge, worin ihm viele französische Edelleute Beistand leisteten. Es gelang ihnen Toledo zu erobern, und eine große Zahl französischer Ritter setzten sich in dieser Stadt fest, ihnen folgten bald mehre nach; die überwundenen Araber erhielten die Erlaubniß in Toledo zu bleiben, ihrer Nationalsitte ungekränkt nachzuleben; ihre vortrefflichen Schulen blühten fort, ihre Poesien und Gesänge erregten die Bewunderung der neuen Herren. Dies war der Anfang einer nähern Verbindung der Morgen- und Abendländer, welche für Europa so wichtige Folgen haben sollte, und am Tajo entwickelte sich der Keim, der dem Mittelalter die reizendsten Blüthen gab. Denn von dieser Zeit an beginnen die ersten Versuche der Spanier in der Poesie, und bald nachher hallte Europa von den Gesängen der Troubadours wieder. [1]) Andres glaubt und beweist aus vielen Schriftstellern, daß die provenzalische Sprache ihren Ursprung in Katalonien genommen, und sich von da über Valencia, die Balearen, die Provence, Guienne, Sardinien und die Lombardei verbreitet habe. „Südfrankreich, sagt er an dem angeführten Orte, war immer in großem Verkehr mit Spanien, mochte nun das französische Gebiet von Gothen, Sarazenen, Kataloniern und Navarresen beherrscht sein, oder mochten die französischen Grafen ihre Herrschaft bis nach Aragon und andern spanischen Ländern ausgedehnt haben. Dieser Verkehr brachte eine gemeinschaftliche Sprache hervor, und gewiß ist, daß, ehe die Grafen von Barcelona nach Toulouse zogen, beide Völker zugleich die provenzalische Sprache redeten. Die provenzalische Poesie blühte auch ebenso in Spanien wie in Frankreich, und wahrscheinlich noch früher. Vor

1) Ginguené, Hist. littéraire de l'Italie, Tom. I, pag. 249. Andres, Origine, Progr. e Stato attual. d'ogni Letterat., Tom. I, cap. 11.

Wilhelm von Poitiers waren schon spanische Provenzalen, und die Vorliebe der Berengare für diese Poesie beweist, daß sie ihnen nicht neu war, und daß sie schon in ihrem Vaterland den Werth derselben gekannt hatten. Außer der Menge von ungekrönten Dichtern jenseits der Pyrenäen gab auch kein Staat der provenzalischen Poesie so viele Fürsten als Katalonien und Aragon."

Wir lassen die Beweise des gelehrten Spaniers zu Gunsten seines Vaterlandes gelten, besonders da es sich nur darum handelt, wer zuerst dem neuen Aufschwung der Araber gefolgt sei. Denn es ist ohne Zweifel, daß die Franzosen und Spanier ihre Poesie und ihre ganze poetische Sitte von den Arabern entlehnt haben. Schon aus der Form bemerkt man diesen arabischen Ursprung, aber keine Spur von der griechischen oder lateinischen Poesie. Den Arabern war das Epos und Drama immer fremd geblieben; sie hielten sich in dem anmuthigen Gebiet der Liebeslieder, der Satire, und ihr Scharfsinn übte sich in Weisheitssprüchen. Die Provenzalen richteten sich so genau nach diesen Mustern, daß auch nicht einmal die sehr in Aufnahme gekommenen geistlich-theatralischen Moralitäten und Possenspiele ihrem schöpferischen Geist eine andere Richtung gaben. Auch sie hatten nur galante, satirische, didaktische und erzählende Gedichte, wobei sie sowie die Araber zuweilen die dialogische Form anwendeten. Auch die Romanzen und Novellen, die fabelhaften Erzählungen ritterlicher und galanter Abenteuer, die Märchen, welche der Moral zum Gewand dienten, haben arabischen Ursprung. Und was vielleicht mehr als alles dies die Araber als Lehrer der Provenzalen hinstellt, ist das ganze Leben und die Sitte dieser Dichter, die eine vollkommne Copie der arabischen sind. Wir finden auch bei den Provenzalen die poetischen Wettkämpfe, die Gunst, welche die Sänger an den Höfen der Fürsten fanden, die hohe Ehre, welche ein ausgezeichnetes Talent selbst den Armen und Geringen verschaffte. Von den Arabern nahmen die provenzalischen Fürsten den Gebrauch an, den Sängern zum Lohn und aus besonderer Gunst ihre eignen Kleider zu geben. Die Araber hatten nicht nur ihre Erfinder oder eigentlichen Dichter, sondern auch ihre Sänger, welche die Lieder der Dichter zur Instrumentalbegleitung vortrugen; von ihnen erhielten auch die Provenzalen ihre Giullari

oder Jongleurs, bloße Sänger, wie z. B. diejenigen, welche bei der Hochzeit von Cid's Töchtern im Gesang wetteiferten.

Die Provenzalen vereinigten im Anfang beide Aemter, der Dichter und der Sänger, und hießen alsdann nur Jongleurs, Sänger. Aus den Citaten, welche Ginguené (Tom. I. p. 259) anführt, geht hervor, daß die Jonglerie in diesen ersten Zeiten in hohen Ehren stand, doch ist uns von ihnen nichts übrig geblieben. Hierauf kamen die eigentlichen Troubadours, deren Reihe der Graf Wilhelm IX. von Poitiers, Herzog von Aquitanien, eröffnete († 1127). Von da an griff die neu erwachte Lust schnell um sich, und Alles, was zum fröhlichen Ritterthum nah und fern gehörte, feierte die Jugend der Menschheit in jener Weise, die seitdem isolirt geblieben ist, und Könige, Herzoge, Fürsten, Grafen, Ritter, selbst auch Damen suchten ihren Ruhm in bewunderten Canzonen, Madrigalen und Balladen. Eine Jugendzeit, ein aufsprudelndes Gefühl gehörte aber auch dazu, mit dem ganzen bunten Spiel des Ritterwesens, das sich bei dem tiefen Frieden in Südfrankreich nicht anders Luft machen konnte, um diese sonderbare Erscheinung einer Poesie hervorzubringen, die gleichsam von Außen in das Blut und innerste Mark eines nicht poetischen Volks gedrungen war. Die schöne, fruchtbare Gegend, die behagliche Ruhe vor allen Feinden (der einzige Krieg in der Provence selbst, der schändliche Kreuzzug gegen die Albigenser, machte der Grafschaft ein Ende, und benahm zugleich dem Provenzalismus seinen Boden und seinen Apparat), der Reichthum der Besitzer, die Pracht bei den Festen, waren die reichliche Nahrung, die die fremde Pflanze in diesem Erdstrich fand. Ganz Niederburgund war mit Schlössern besät, und jedes Schloß war eine größere oder kleinere Hofstatt, wo Feste, Spiele, alle Aeußerungen eines weichen, üppigen Lebens fast die einzige Anregung des Geistes waren. Hierzu waren nun die Troubadours durchaus nothwendig; sie umschwärmten die Rittersitze mit ihren Jongleurs, und verherrlichten durch ihre Gesänge, Einfälle, Erzählungen die Feste, welche den Freunden, Nachbarn, durchreisenden Gästen gegeben wurden. Die freien Sitten ihrer Zeit oder die geschichtlichen Begebenheiten waren der tausendfältig verbreitete Stoff ihrer galanten oder satirischen Poesien. Die größten Künstler unter ihnen wurden an den reichen Höfen festgehalten, und gehörten

gewiſſermaßen zum Luxus jener Zeit; Alle aber brachte ihre Kunſt zu Ehren und Wohlſtand. Der Mittelpunkt aller jener Beluſtigungen waren die Gerichtshöfe der Liebe (corti d'amore), beſtehend aus Rittern, Dichtern und Damen, welche über oft ganz abgeſchmackte Streitfragen über die Natur der Liebe ihre Ausſprüche und Beſchlüſſe gaben. Der Stoff dieſer äußerſt beliebten Unterhaltung waren Disputationen und ſpitzfindige Unterſuchungen über Gegenſtände der Galanterie, und ihr Reiz beſtand in der möglichſt weit getriebenen Sophiſtik und Gewandtheit in der Bekämpfung des Gegners. Dieſe unnatürliche Verrenkung und Zerlegung des ſchönſten Gefühls, das nur in der Heimlichkeit ſeine heilige Reinheit bewahrt, rächte ſich bald durch Auflöſung der Sitten, durch Zerfahren der Liebe theils in Pedanterie, theils in unwürdige Sinnlichkeit. Die ſonderbaren Urtheilsſprüche dieſer Höfe (arrêts d'amour) geben genügendes Zeugniß von der Zügelloſigkeit der Sitten, von der Seichtigkeit und Lockerheit, womit ſie einen Gegenſtand behandelten, von dem ſie freilich auch nicht ſehr durchdrungen ſein konnten, von der Frechheit, womit ſie die gröbſten Ausſchweifungen zur Schau trugen. Denn in dieſen Liebeshöfen handelte man vor den Ohren der Damen Streitfragen aus dem Gebiet der entweihteſten Liebe und niedrigſten Sinnlichkeit mit aller Gewiſſenhaftigkeit der Logik und Metaphyſik ab. So entſtand die gaya scienza, die fröhliche Dichtkunſt, die Wiſſenſchaft der Troubadours, welche in ihren Anfängen noch einige Blüthen von dem arabiſchen Geiſt mit Glück pflegte und ausbildete, ſpäter aber in den Händen der Jongleurs, Poſſenreißer und Hofnarren ſchrecklich entweiht wurde. Es iſt nicht zu läugnen, daß die Dichtkunſt der Troubadours, ſowie dieſe ſie von den Arabern erhielten, ungemein begeiſternd wirkte, durch ihre harmoniſche Anmuth, durch ihren echt ritterlichen Geiſt das Herz verfeinerte, Sprache und Sitten bildete. Allein ſie nahm die Blüthen der arabiſchen Poeſie, ohne ihre Wurzel zu beſitzen. Die Araber waren ein äußerſt thatkräftiges Volk, bei welchem die Poeſie nicht erſchlaffen konnte, ſondern in dem Waffengetümmel neue Reize gewann. Unter den Provenzalen, die ein hundertjähriger Friede erſchlaffte, konnte die Poeſie nicht gleichen Schritt mit der arabiſchen halten; ſie hatten keine Thaten, keinen patriotiſchen Aufſchwung, kein vertheidigtes oder ſiegreich geho-

benes Nationalbewußtsein zu besingen, sondern nur Zustände, lediglich Gefühle und Zustände, und mußten sich also nothwendig an diesem Gegenstand erschöpfen und verzehren. Die ersten Gesänge der Troubadours sind daher die frischesten, obgleich man auch ihnen in den vielen arabischen Bildern und Figuren die Nachahmung zu sehr ansieht. Als nach den unendlichen Wiederholungen ihre Dichtkunst den Reiz der Neuheit verloren hatte, kamen sie auf den unglücklichen Einfall, derselben durch die Metaphysik aufzuhelfen, während zugleich durch hundertfältige Verdrehung der Form eine Ueberraschung bereitet wurde, und das gefällige Anschmiegen der edlen Kunst an die verdorbenen Sitten ihr ein kümmerliches Dasein fristen sollte. So mußte die Poesie der Troubadours untergehen, und wenn man sie gewöhnlich als ein fröhliches Spiel der Kindheit jener Zeit darstellen will, so starb sie eben als Kind frühzeitig hin, ohne die Kraft und Reife des Mannes erlangt zu haben, was ihr allein eine Stelle unter den Literaturen der Völker verschafft hätte.

Ginguené glaubt, daß der provenzalischen Poesie zu ihrer längern Dauer ein großer und unabhängiger Staat gefehlt habe, wo die romanisch-provenzalische Sprache Nationalsprache bleiben konnte; indessen seine zweite Bemerkung, daß ihr eben wahrhaft geniale Dichter gefehlt haben, macht die erste ganz unnöthig. Ihrer poetischen Ader fehlte das Herz, ihrer Phantasie das Gemüth, ihrer Liebe der reine Sinn, ihrem ganzen Treiben die Seele und Innigkeit, woraus allein die wahre Poesie vorquillt. Indem die Troubadours ihre Liebe mit niedriger Sinnlichkeit zur Schau stellten, war der reine Götterhauch, der den innern Dichterfunken zur leuchtenden und wärmenden Flamme belebt, längst verweht. Ihre Poesie war eine aus einem fremden Garten genommene Blume in einem Glas Wasser; eine Zeit lang wirkte noch die Kraft, die sie ihrer Wurzel verdankte, dann war die Blume hin, und das Wasser wurde weggeschüttet. Eine andere Ursache ihres Untergangs wird in dem Fall ihrer Sprache gesucht. Allerdings kamen die französische, spanische und italienische fast gleichzeitig im dreizehnten Jahrhundert auf, und bildeten die poetischen Keime, die aus dem Süden stammten, weiter und mehr national aus. Der stolze Spanier war an der Quelle, und entlehnte nicht von den Troubadours; auch der Franzose,

der seine trouvères besaß, kümmerte sich nicht um die südlichen Sänger; Italien ehrte sie noch am längsten, selbst auch in seinen Nachahmungen, bis endlich größere Geister sich eine neue Bahn öffneten, und die Troubadours ganz verschwanden. Hauptsächlich aber bereiteten diese sich ihren Untergang selbst vor. Die übereife Kindheit, in der das Menschengeschlecht in jenen Erdtheilen sich befand, konnte nicht fortbestehen. Sie machte sich Luft in großer Zügellosigkeit und verliebten Thorheiten, denen man die größte Oeffentlichkeit zu geben suchte. Noch größer ward die Narrheit, wenn sich eine religiöse Schwärmerei damit paarte. Kreuzzüge, Pilgerfahrten und Abenteuer aller Art, wobei es an Unsittlichkeiten nicht fehlte, waren die Folgen der allgemeinen Ueberspannung der Phantasie. Sie gaben zugleich den Troubadours einen reichen Stoff für ihre Gesänge, die nach dem Geschmack der Zeit eben um dieses Inhalts willen ihren Ruf durch das ganze Land verbreiteten und allgemeine Anerkennung fanden. Allein sie überlebten nicht einmal diesen verdorbenen Geschmack; die Troubadours wurden schon im 13. Jahrhundert selten, und die Jongleurs und Possenreißer führten sich so schlecht auf, daß sie bald von allen Höfen gejagt wurden. Und so bedurfte es nicht der Dominikanerwuth gegen die Albigenser, die der Grafschaft Toulouse ein Ende machte, um diese Blüthe zu knicken.

Die Poesie der Provenzalen war nach ihrem Verfall lange Zeit ganz in Vergessenheit gerathen, und ihre Sprache selbst unverständlich geworden. Erst spät erregten Dante's und Petrarca's Lobreden die Neugierde der Gelehrten und den Wunsch, die verschollene Poesie wieder ans Licht zu bringen. Man fand sich in seinen Erwartungen sehr betrogen, und war in Gefahr, den beiden italienischen Dichtern Mangel an Geschmack vorzuwerfen. Das so sehr verschiedene Urtheil über diese Poesie, welche für ihre eigne Zeit einen unbestrittenen Werth hatte, lag eben in der Verschiedenheit der Zeit. Dante und Petrarca lebten freilich während des Verfalls der Troubadours; aber sie kannten doch auch noch edle Sänger unter ihnen und wußten überhaupt den Werth derselben für ihre Epoche zu würdigen, da sie die italienische Poesie als Tochter der provenzalischen mit vollem Recht betrachteten, und wohl anerkannten, was diese ihrer Mutter zu danken hatte. Wir betrachten die provenzalische Poesie unter anderm Gesichtspunkt,

nämlich an sich, und finden, daß die Troubadours von den Dichtern anderer Völker weit überholt worden sind, und daß keiner derselben etwas geschaffen hat, das den Stempel der Unsterblichkeit an sich trägt. Die Geschichte der Troubadours wird nie ganz aus ihrem Dunkel heraustreten, da ihre Hauptquellen selbst aus jener Zeit der Wunder und Uebertreibungen herrühren, und uns mehr Roman als Kritik und Wahrheit überliefern. Diese Hauptquellen sind zwei biographische Werke im Manuscript, eines von einem Zeitgenossen der Troubadours, dem Mönch Carmentière, aus dem 12. Jahrhundert, das andere ist eine Erweiterung und Verbesserung des erstern, von einem Genuesen, bekannt unter dem Namen Monge des îles d'Or (lebte zu Ende des 14. Jahrh.). Zwei Jahrhunderte später gab Johann Nostradamus sein bekanntes unkritisches und ungenügendes Werk, die Lebensbeschreibungen der Troubadours, welches bei Ermangelung besserer Werke immer die Grundlage ihrer Geschichte bleiben muß. Ein französischer Gelehrter des vorigen Jahrhunderts, la Curne de Sainte-Palaye, veranstaltete eine ungeheure Sammlung von provenzalischen Gedichten in 25 Foliobänden; aber weder sein Manuscript, das nie zum Druck gelangt ist, und das aller Uebersicht und Ordnung mangelt, noch die geschmacklosen Auszüge und Uebersetzungen desselben von dem Abbé Millot haben das Eindringen in dieses Blumenlabyrinth und das Vertrautwerden mit dem Geist der Provenzalen und ihrer Zeit befördert. Auf der Grundlage von Nostradamus hat Crescimbeni einen Quartband seiner großen Literaturgeschichte den Troubadours gewidmet, und bei den Biographien derselben mit gesunder Kritik gesichtet. Raynouard's Werk hat den Erwartungen der Gelehrten nicht entsprochen. Tiraboschi hat in seiner großen Geschichte der italienischen Literatur, welche nach unsern Anforderungen einer wissenschaftlichen Tiefe gänzlich mangelt, die Poesie der Troubadours, mit Ausnahme einiger Biographien von italienischen Dichtern, nicht aufgenommen; aber Sismondi und besonders Ginguené geben uns treffliche Bemerkungen über dieselbe. [1])

1) Millot, Hist. litt. des Troubadours. 3 Vol. Paris 1774. Crescimbeni, Giunta alle vite de' poeti provenzali. Raynouard, Choix de poesies originales des Troubadours. 3 Vol. Paris 1816—26. Ich bedaure

Man könnte fast sagen, daß die Poesie der Troubadours nur äußerlich war, wenigstens bestand ihr Hauptwesen in der Form, die daher auch auf eine bewundernswerthe Art ausgebildet war. Die Mittel, womit sie die große Mannigfaltigkeit hervorbrachten, waren die Maße und die Längen der Verse, die Zahl derselben und der Strophen, die Abwechselung und Combination dieser Maße und Längen und die Abwechselung der Reime. Die Verse der Troubadours bestehen aus allen Zahlen von Silben, von zwei bis zu zwölf, doch finden sich keine neunsilbigen, und die elf- und zwölfsilbigen sind selten. Die Zahl der Verse in jeder Strophe geht von vier bis zu zweiundzwanzig und mehren. Die meiste Mannigfaltigkeit gibt die Stellung der Reime, die sich bald folgen, bald auf die verschiedenste und gezwungenste Art durchkreuzen. Hierin bestand ihre Hauptstärke, und man muß gestehen, daß sie es in dieser Ausbildung der Form zu einer unerreichten Meisterschaft gebracht haben, besonders wenn man erwägt, daß ihre Gedichte meist Eingebungen des Augenblicks in einer fröhlichen Gesellschaft waren. Es ist ein Zeugniß für die außerordentliche Biegsamkeit ihrer Sprache und die Gewandtheit der Dichter. Aber eben in dieser Sucht, durch ihre Dichtungen nur auf das Ohr, und nicht auf die Seele zu wirken, lieber durch gewagte Reimsprünge Ueberraschung und Bewunderung, als durch begeisternde Gedanken Vergnügen und edle Anregung zu erwecken, ging ihre Poesie, wenn sie je eine wahre gewesen ist, hauptsächlich unter. Diese äußerst mühsame, oft unnatürliche Combination der Verslängen und Reime, die oft so wenig günstig für den Ausdruck der Empfindung war, brachte das schöpferische Genie ins Gedränge, und daß dieses sich so leicht ins Gedränge bringen ließ, und nicht die Fesseln durchbrach, beweist, daß es nicht sehr kräftig gewesen sein könne. In der äußern Form die größte Mannigfaltigkeit, im Inhalt und Geist der Gedichte die größte Einförmigkeit, dies zeigt die Stufe dieser Poesie an, und erklärt ihren schnellen Verfall. Nehmen wir zum Maßstab besonders die allgemein beliebte Sestine, die schwierigste und verwickeltste Versart, deren ganzes Wesen auf der Form und

---

sehr, das große Werk von Dietz über die Troubadours nicht zur Hand zu haben.

äußern Einrichtung beruhte. Sie besteht aus sechs sechszeiligen Strophen und einer dreizeiligen. In jeder der sechs Strophen müssen die sechs Schlußworte der ersten wiederkehren, und zwar in folgender Ordnung: das Schlußwort des letzten Verses der ersten Strophe muß den ersten Vers der zweiten schließen, die andern fünf Verse der zweiten Strophe können mit den Schlußwörtern der fünf ersten Verse der ersten Strophe in willkürlicher Folge endigen. Die dritte Strophe endigt ihren ersten Vers wieder mit dem Schlußwort des letzten Verses der zweiten, während die übrigen fünf Schlußwörter wieder willkürlich folgen, und so fort durch alle sechs Strophen, so daß jedes der sechs Schlußwörter einmal den ersten und einmal den letzten Vers der Strophen endigt, und der letzte Vers der sechsten Strophe den nämlichen Schluß hat, wie der erste der ersten Strophe. Die letzten drei Verse wiederholen die sechs Schlußwörter in der Ordnung der ersten Strophe, so daß jeder Vers zwei derselben enthält, eines in der Mitte und eines am Ende. Also in den engen Kreis von sechs Wörtern ist der Stoff für ein Gedicht von 39 Versen mühsam eingezwängt; die ganze Aufmerksamkeit ist natürlich auf die möglichst sinnreiche Verknüpfung dieser sechsmal wiederholten Wörter mit Ideen oder Gefühlen gerichtet, und dem Geist kaum etwas Freiheit für seine Schöpfung übrig gelassen. Daß die Italiener in jener Zeit mit Leidenschaft diese gezwungene Dichtart annahmen, beweist weder zu Gunsten der Dichtart noch der Italiener, indem sich höchstens Witz und Scharfsinn an dieser Collision des Geistes und der Form üben konnte, das poetische Genie aber unter solchen Ketten grausam niedergedrückt wurde. Selbst Dante's und Petrarca's vortreffliche Versuche in dieser verzweifelten Verschlingung können die Form nicht retten, denn sie zerstört ihr Wesen selbst, indem sie sich zum Zweck setzt.

Die Poesie der Troubadurs ist fast durchaus lyrisch, ein Ausdruck ihrer subjectiven Zustände, Gefühle und Leidenschaften, welchem bei dem beständigen Berechnen des Effects für die Ohren die höhere poetische Weihe ganz abgehen mußte. Am liebsten besangen sie die Frauen und ihre Liebe, und da bei dem allgemeinen zügellosen Leben der eigentliche begeisternde Reiz der zarten Weiblichkeit verloren ging, so läßt sich die häufige Gezwungenheit und Ziererei in ihren Gedichten erklären. Die hauptsächlichsten

ihrer lyrischen Poesien waren entweder fröhliche Gesänge, **Soulas**, oder klagende Liebeslieder, **Lais**, oder Wettgesänge über galante Streitfragen, **Tensons**, oder Morgen- und Abendständchen, **Albas** und **Serenas**. Alle diese und noch mehre andere Namen erfanden sich die Provenzalen für die verschiedenen Ausdrucksweisen ihrer einförmigen Empfindung. Anfangs hieß eigentlich Alles nur Verse; später kam der Name **Canzo**, Lied, auf; Sonette hießen Lieder von Instrumenten begleitet, bei den Provenzalen ohne bestimmte Form, Ballade ein Lied, welches den Tanz begleitete. Die **Contes** oder **Novelles** finden sich bei den Troubadours seltner als bei den französischen Trouveres; die der erstern sind eine Mischung von orientalischen Dichtungen mit europäischen Ritterfabeln und metaphysischen Betrachtungen der Liebe, meist gefärbt mit naiver Zügellosigkeit und Ueppigkeit. Die **Pastourelles** malen galante Abenteuer der ritterlichen Dichter mit Schäferinnen, wobei gewöhnlich noch die Dame ihres Herzens zu rechter Zeit erscheint, und sie von dem Pfad der Sünde abruft. Die **Sirvente, Servantese** waren die einzige Dichtart, welche andere Gegenstände als die Galanterie behandelte. Sie waren entweder historisch oder satirisch. Der Dichter besang bald seine eigne Thaten oder Züge der Tapferkeit und Großmuth der Ritter, bald geißelte er mit Schärfe allgemeine Fehler seiner Zeit oder die Schwächen und Laster einzelner Menschen. Sie sind nicht unwichtig für die Geschichte der Sitten jener Zeit, und wäre für den Historiker viel daraus zu schöpfen. Die schärfsten Satiren treffen die Geistlichkeit, die damals auf dem Gipfel ihrer Macht stand, und allerdings durch großen Mißbrauch die Geißeln in Bewegung setzte. Auffallend für jene Zeit ist die freimüthige Bitterkeit, womit man die Geistlichen und ihr wüstes Treiben angriff; ihre Laster, schlechten Sitten, Habsucht, wurden ohne Scheu aufgedeckt und mit den stärksten Ausdrücken geschildert. [1]) Besonders heftig sind die Ausfälle gegen den Kreuzzug in der Provence, der freilich auch dem provenzalischen Leben den Faden abschnitt. Manche dieser Satiren sind treffend und voller Leben, und vielleicht die einzige Dichtart, worin sich Originalität findet.

1) Wie z. B. „Kein Geier riecht ein Aas so weit, als die Kirche einen reichen Mann" u. s. w.

Im Allgemeinen können uns die Gedichte der Troubadours wenig zusagen, da sie wenig poetischen Werth haben. Zuweilen finden sich geist- und gemüthvolle Züge, aber sie sind selten, wie z. B. das so betitelte „halbe Lied" von Bertrand Allamanon, wovon wir die erste Strophe, zugleich als Sprachmuster, geben:

Pus que tug volon saber
Per que fas mieia chanso,
Jeu lur en dirai lo uer
Quar l'ai de mieia razo,
Per que dey mon chan mieiadar
Quar tals am que no m'uol amar,
Et pus d'amor non ai mas la meytatz
Ben deu esser totz mos chans meitadaz. [1])

Uebrigens darf allerdings bei Beurtheilung der Troubadours nicht außer Acht gelassen werden, daß sie nicht für die reflectirende und lesende Nachwelt schrieben, sondern ihre Eingebungen eines fröhlichen Gemüths einer heitern Gesellschaft vortrugen, deren Stimmung in dem Augenblick des Dichtens und Recitirens mit der ihrigen vollkommen übereinstimmte, deren Empfänglichkeit den Empfindungen des Dichters auf halbem Wegen entgegenkam, und die nur ihre Gefühle und Leidenschaften, die sie ganz mit dem Dichter theilte, auf eine feine und anmuthige Art ausgedrückt haben wollte. Alle ihre Gedichte sind daher nur die Form der allgemeinen Empfindung, sie sind sich daher auch alle, vom ersten bis zum letzten Dichter, dem Wesen nach gleich. Der Augenblick gab ihnen das Dasein, der Augenblick richtete sie. Die fröhlichen Feste der Liebe waren ihre Basis, Musik und Tanz ihre Träger; so umgaukelten sie fröhliche Herzen, und fanden alle offen. Diese Betrachtung kann sie indessen nicht von allem Vorwurf befreien. Die Araber improvisirten auch, blieben aber original, zeigen glühende Bilder, richtigen Ausdruck und jene warme Farbengebung, die alle geniale Productionen auszeichnet. Die

1) Der Sinn des ganzen Gedichts ist: Man will wissen, warum ich nur ein halbes Lied dichte? Die Wahrheit zu sagen, weil ich nur einen halben Gegenstand habe. Nur ich liebe, und meine Dame will mich nicht lieben. In Ermangelung der Ja, die sie mir verweigert, nehme ich die Nein, die sie mir verschwendet. Bei ihr hoffen, ist besser, als bei jeder andern genießen. Ginguené, Tom. I, pag. 291.

Troubadours entlehnten aber ihre Bilder und Vergleichungen ganz dem orientalischen Boden, hielten sich in der Gedankenfolge streng an ihre Muster, und verfielen bei einem allgemeinen Mangel an Einbildungskraft und richtigem Ausdruck in eine Sucht zu Uebertreibungen und scholastischen Subtilitäten, welche den Leser durchaus kalt lassen. Ihren Werth gibt ihnen ihre Zeit, der sie unbezweifelt große Vortheile gewährten. Ihre Poesie, reich an harmonischen Tönen, reizte die noch ungewohnten Ohren, und bereitete die Empfänglichkeit für die höhere Poesie vor, und wenn ihr selbst die höchste Stufe der Vollendung versagt war, so muß sie doch immer in ihren Töchtern, der spanischen, italienischen und französischen Poesie geehrt werden.

Die glänzendste Zeit für die Troubadours war die letzte Hälfte des 12. Jahrhunderts, als der Kaiser Friedrich Barbarossa zur Feier des mit der Lombardei geschlossenen Friedens einen Hof in Mailand hielt, dessen glänzende Feste, Turniere und Gelage alle Sänger der Liebe und der Waffen vereinigte, und dann in Turin, wo er 1162 den Grafen Raimund Berengar III. mit der Provence belehnte. Dieser hatte sich, so erzählt Nostradamus, mit einer großen Schar von Edelleuten und Troubadours an den Hof des Kaisers begeben, und ließ diese an den Festen eine Menge schöner Lieder in provenzalischer Mundart singen, worüber der Kaiser sich höchlich erstaunte und ergötzte, und die Sänger reichlich beschenkte. Begeistert von den Liedern improvisirte er selbst ein Madrigal in provenzalischer Sprache, zum Lob aller Nationen, die ihn zu seinen Siegen begleitet hatten, und für welches ihm, mit Unrecht, ein Platz unter den Troubadours gegeben wurde:

Plas my cavallier Frances
E la Dama Catalana
E l'onrar del Genoes
E la Court de Castellana
Lou cantar Provensales
E la dansa Trivisana
E lou corps Aragones
E la perla Juliana
La mans e kara d'Angles
E lou donzel de Thuscana.

Es lautet in italienischer Sprache:

Piace a me 'l cavaliero francese
E la Dama catalana,
L'onorar de genovese
E la corte castigliana
Il cantar provenzalese
E la danza trivigiana
E lo corpo aragonese
E la perla giuliana
Mani e cera dell' inglese
E il donzello di toscana.

Ein solches Beispiel trug natürlich außerordentlich zur Verbreitung der provenzalischen Poesie bei. Die Troubadours fanden Eingang in Italien, und erhielten bald Bewunderer und Nachahmer. Der Verkehr zwischen den Ländern wurde lebhaft, die Troubadours reisten, wenn sie schon in der ganzen Provence Beifall und Lohn eingeerntet hatten, nach der Lombardei, wo ihrer an den vielen kleinen Höfen ein neuer Ruhm erwartete. Natürlich erhielt dadurch ihre Sprache auch ein weiteres Gebiet in Italien; um ihre Verse besser zu genießen, lernte man die provenzalische Mundart, was der italienischen Sprache großen Eintrag that, und es läßt sich nur hieraus erklären, daß, obgleich die Lombardei die frühsten und meisten Dichter besaß, doch der Ursprung der italienischen Poesie nicht hier zu suchen ist. Aber unstreitig haben die Troubadours der italienischen Poesie nicht nur vorgearbeitet, sondern sie gleichsam gegründet, und die meisten Literatoren, wie Crescimbeni, Fontanini, Quadrio, Tiraboschi, Bettinelli, Ginguené, Sismondi, leiten von ihnen mit Recht die italienische Poesie ab. Die Italiener, denen im 12. Jahrhundert eine poetische Sprache noch ganz abging, reihten sich unter die Troubadours, nahmen ihre Gedichte als Regel und Muster und selbst ihre Sprache als Ausdrucksmittel an. So ging unmerklich die eine Poesie in die andere über, die italienische war zuerst weiter nichts als provenzalische Dichtung, nur mit anderer Sprache, und wäre es ohne Dante wahrscheinlich lange geblieben. Also nicht eigentlich die Ausbildung der italienischen Sprache machte, wie allgemein angegeben wird, der provenzalischen Poesie ein Ende, sondern allein der Riesengeist Dante's,

welcher der Dichtkunst ihren längst verscherzten Adel wiedergab. Denn von der Lombardei nicht zu reden, wo die Troubadours die poetische Richtung ausschließlich beherrschten, war diesen Dichtern auch in Neapel und selbst in Toskana das Uebergewicht noch lange im 14. Jahrhundert gesichert. Daß Dante die provenzalische Sprache und Dichtkunst genau kannte, ist nicht zu verwundern, aber daß er in seinem Purgatorio den Troubadour Arnoldo Daniello in provenzalischer Sprache redend einführt, daß er ferner eine Canzone in drei Sprachen, der lateinischen, italienischen und provenzalischen, dichtete, beweist, daß die letztere in ganz Italien bis ins Volk gedrungen war, und sich da durchaus geltend gemacht hatte. Boccaccio und Petrarca fühlten keinen Beruf, die provenzalische Dichtkunst und ganze Manier durch eine bessere zu ersetzen. Petrarca lebte und dichtete in der Provence, bereiste die Sitze der Troubadours, und stand mit ihnen in beständigem Verkehr und Wetteifer. Boccaccio hat bekanntlich in seinem Decamerone die Schätze der Provenzalen zusammengetragen, wie z. B. die zweite Novelle der zweiten Giornata und die erste der dritten Giornata ganz nach zwei Romanzen des Wilhelm von Poitou gedichtet sind.[1]) Und daß der Provenzalismus ganz in Blut und Nerven der Italiener übergegangen war, beweist eben der verschiedene Erfolg jener drei Dichter: Dante konnte nur bewundert werden, seine Ausdrucksweise veraltete, während die beiden andern mit ihren Galanterien und provenzalischen Dichtungen die noch jetzt gangbare italienische Sprache schufen, und ihr den unverwischbaren Stempel aufdrückten.

Der glänzendste Hof für die italienischen Troubadours war der des Grafen Azzo VII. von Este (1215—64); dort war der Mittelpunkt der Feste und Wettgesänge, dort also der Sammelplatz aller derjenigen, deren einziges Geschäft Lieben und Singen war. Der älteste der italienischen Provenzalen, welcher unbezweifelte Notizen von sich hinterlassen hat, ist Folchetto, von Geburt ein Genuese, der sich aber meist in Marseille aufhielt, daher er von dieser Stadt den Beinamen erhielt. Die Nachrichten über seinen Lebenslauf, welche Nostradamus gibt, sind ungewiß und

1) Andres, Orig., Progress. e Stat. attual. d'ogni Letter., Tom. II, cap. 11.

sehr fabelhaft. Nur das scheint ausgemacht, daß er, nachdem er viel von der Welt genossen, sich in ein Cisterzienserkloster zu Marseille zurückzog, dann Bischof von Toulouse wurde, und 1213 starb. Dies bestätigt zum Theil Petrarca in seinem Trionfo d'Amore, cap. 4:

Folchetto che a Marsiglia il nome ha dato
Ed a Genova tolto, ed a l'estremo
Cangiò per miglior patria abito e stato.

Sein Vaterland bezeugt auch Dante, der ihm im Paradies begegnet. Parad. c. 9 v. 90. Er erfreute sich der Achtung vieler Großen, besonders des Grafen Raimund V. von Toulouse, des Königs Richard I. von England und des Königs Alphons IX. von Castilien.

Diesem Folchetto folgte eine unabsehliche Reihe italienischer Troubadours, die meisten in Norditalien, wovon wir die hauptsächlichsten angeben: in Genua machten sich berühmt Bonifacio Calvi, Percivalle und Simone Doria, Lanfranco Cicala, Ugo di Grimaldo, Jacopo Grillo; in Piemont und der Lombardei waren als ausgezeichnete Troubadours bekannt: Piero von Rovere, Niccoletto von Turin, Pietro von Caravana, Alberto Quaglia von Albenga, Guglielmo Briero von Nizza, Alberto, Marquis von Malespini von Lunigiana, Pietro dalla Mula in Montferrat, Lodovico von Pavia, Monaco von Fossano, Bartolomeo Giorgi von Venedig und viele hundert andere, die bei Crescimbeni, Quadrio und Tiraboschi nachzulesen, während in dem übrigen Italien nur wenige Troubadours aufstanden, wie z. B. Migliore degli Abati in Florenz, Paolo de' Lanfranchi in Pisa, Ruggerotto in Lucca, Lambertino Bovarello in Bologna, Mastro Ferrari in Ferrara, welcher zu den Zeiten Azzo's VII. der Fürst der Troubadours genannt wurde. [1]) Man kennt keine andere Namen von italienischen Troubadours südlich des Po; Rom scheint von der allgemeinen Begeisterung gar nicht berührt worden zu sein, und in Neapel bereitete sich zu jener Zeit eine neue Sprache und Poesie vor. Als der berühmteste ragt vor Allen weit hervor Sordello von Mantua, geb. 1189. Es wäre indessen zweifelhaft, ob sein Ruhm sich auf seine Werke oder auf die von ihm erzählten wun-

1) Muratori, Antich. Est., Tom. II, pag. 2.

derbaren Abenteuer gründete, wenn nicht Dante an mehren Orten seiner sehr ehrenvoll erwähnt hätte, einmal im Purgatorio, c. 6, v. 61, wo Sordello wirklich seine Unsterblichkeit der ausgezeichnet schönen Stelle verdankt, zu der er mittelbar Veranlassung gegeben, das andere Mal in dem Vulg. Eloquio, Lib. I, cap. 15, wo Dante von dem italienischen Styl des Mantuaners rühmt (er schrieb auch italienische Gedichte), daß er sich weit über seinen Ortsdialekt erhebe, und der reinen Schriftsprache sehr nahe komme. Auch die spätern Schriftsteller reden mit großer Achtung von ihm, ohne aber genaue Nachricht von seinem Leben zu geben. Er scheint ein wahrer Troubadour von echtem Schlag gewesen zu sein; seine Lebensbeschreibung ist ein wahrer Ritterroman mit unzähligen Heldenthaten, Abenteuern, Zweikämpfen, verliebten Fürstentöchtern u. s. w. Ziemlich gewiß ist seine vornehme Geburt und galante Intrigue mit einer Schwester Ezzelino's von Romano, die vielleicht seinen von Dante dunkel angedeuteten gewaltsamen Tod herbeigeführt hat. [1])

§. 8.

Geschichte der italienischen Sprache.

In der Geschichte eines Volks, dessen Sprache mit der Dichtkunst Hand in Hand ging, so daß beide einander gegenseitig ergänzten und gleichsam schufen, ist es zum vollkommenen Verständniß der letztern durchaus nothwendig, auch die Geschichte der Sprache zu verfolgen. Die italienische Sprache ist rein poetisch; man könnte sogar sagen, sie ist poetischer als das Volk. Sie kommt durch ihre Biegsamkeit, ihren Wohllaut, den Reichthum ihrer Reime der schaffenden Phantasie des Dichters so wirksam zu Hülfe, daß sie ein wesentliches Element dieser Poesie ausmacht, während sie auf der andern Seite derselben manche Fesseln anlegt.

Ueber den Ursprung ihrer Sprache sind die italienischen Gelehrten in ihren Meinungen sehr getheilt, und lassen sich im Allgemeinen in zwei Hauptparteien zusammenfassen. Leonardo Bruni und nach ihm Celso Cittadini, Ercole Strozzi, Gravina, Bembo,

1) Tiraboschi, T. IV, Libr. III, cap. 2. Sismondi, Histoire des Républ. ital., Tom. II, Ende.

und selbst in neuern Zeiten noch Quadrio [1]) behaupten, die jetzige italienische Sprache sei mit unbedeutenden Veränderungen dieselbe wie die altrömische Volkssprache, und beide seien zu gleicher Zeit in Rom gebräuchlich gewesen, die erstere im Munde des Volks und in den vertrautern Unterhaltungen, die andere als Sprache der Gebildeten, Gelehrten und Redner. Ihre Beweise sind ziemlich leichtfertig, und stützen sich allein auf die römischen Komödiendichter, welche in ihren Schilderungen des Volkslebens auch die Sprache des Volks nachahmten, und in ihren Dialogen viele Worte gebrauchten, welche aus dem edeln Latein verbannt waren, aber später in der italienischen Sprache blieben. Quadrio geht in dieser Partei am weitesten, indem er behauptet, daß die italienische Sprache schon vor dem klassischen Latein, und dieses letztere eigentlich nur eine ausgebildete italienische Sprache gewesen sei. Nicht weniger sonderbar ist die Meinung des Marchese Maffei [2]), daß die Sprache der fremden Eroberer auf die Bildung der italienischen gar keinen Einfluß gehabt, sondern diese sich von selbst durch fortgesetzte Veränderung und schlechte Aussprache des Lateins sowohl in Rom als in den Provinzen gebildet hätte. [3])

---

1) Leonardo Bruni, Lettere, Libr. VI, epist. 10. Gravina, Della Ragion poetica, Libr. II, cap. 5. Bembo Prose, Libr. I, cap. 6. Quadrio, Storia e Ragione d'ogni Poesia, Tom. I, Libr. I, pag. 41.

2) Maffei, Verona illustrata, Part. I, Libr. V. in seinen Opere, Tom. V, pag. 241.

3) Die Meinung von dem hohen Alter der italienischen Sprache macht sich noch immer hier und da geltend, und hat in der neuern Zeit einen eifrigen Vertheidiger an Ottavio Mazzoni Toselli gefunden, welcher in einem eignen Werk, Origine della lingua italiana, Bologna 1831, zu beweisen sucht, daß die italienische Sprache ihren Ursprung nicht in der lateinischen habe, und daß alle derartigen Meinungen hierüber unrichtig seien. Es wird dem Philologen vielleicht interessant sein, wenn wir Toselli's Hauptbeweise hier kurz zusammenfassen, welche er in einem Vertheidigungsbrief an seine Gegner in dem Giornale dei Letterati, Bd. 27, S. 125, weitläufig auseinander setzt. „Die lateinische Sprache war nie in ganz Italien gemein. Zur Zeit Tarquinius' des Stolzen besaßen die Gallier einen großen Theil Italiens. Wo sie die Etrusker verjagten, wurde die etruskische Sprache vertilgt; wo sie sich aber mit den Besiegten vermischten, erhielt sich nur die alte einheimische Aussprache. Zu Polybius' Zeiten hatten die Veneter ein

Die andere Partei, deren hervorragendste Wortführer Muratori, Apostolo Zeno, Fontanini, Giambullari sind, und welchen

---

von den Galliern verschiedenes Idiom, auch die Rhätier sprachen nicht lateinisch, und Livius sagt im 9. Buch, daß die etruscische Sprache in Rom wie die griechische gelehrt wurde. Also die ganze Lombardei und Toskana redete nicht lateinisch. Appianus Alexandrinus (gegen Ende des 3. Buchs De bell. civil.) erzählt, daß Decimus Brutus bei seinem Uebergang über den Rhenus sich gallisch kleidete, non ignarus et linguae. Bis in die spätern Zeiten hatte die Sprache der Römer einen beschränkten Kreis. Aulus Gellius schrieb, nachdem er einen Redner in Rom hatte deklamiren hören: nescio quid tusce aut gallice dixisset. Pomponius Mela bemerkt, daß es den Römern unmöglich war, die gallischen Wörter auszusprechen. Es gab also schon früh viele Dialekte und sogar ganz verschiedene Sprachen in Italien, und die jetzigen italienischen Dialekte sind nicht sowohl das verdorbene Latein, als die alten Sprachen, insubrisch, bojisch, venetisch, toskanisch, oscisch, umbrisch u. s. w., und aus diesen verschiedenen Dialekten erhob sich die italienische Schriftsprache. (So schreibt auch Romagnosi: Wißt, daß das sogenannte klassische Latein ein auf das Italienische äußerst künstlich gepfropfter Zweig ist; es wurde durch die gebildetsten Männer herausgeschmückt, und blieb seitdem Schriftsprache, wurde aber nie Volkssprache. Bibliot. ital. No. CCVIII, April 1833, pag. 58). Die italienische Sprache ist aber celtischen Ursprungs, denn alle norditalische Völker, auch in der Romagna, Bologna, auch die Umbrer, waren Celten. Auch die etruskische Sprache hatte, wie einige asiatische, Verwandtschaft mit der celtischen, und die Toskaner nahmen gallisch-italische, nicht aber lateinische Wörter in ihre Sprache auf. So sagen sie z. B. cominciare, nicht incipere, passare, nicht transire, cavalcare, nicht equitare, parlare, nicht loqui u. s. w. Ein fernerer Beweis ist, daß die meisten Wörter der italienischen Sprache sich in den Wörterbüchern der celtischen finden. Auch viele italienische Flußnamen stammen aus der celtischen Sprache. In derselben heißt Fluß Av, Avon, Aven, und die Buchstaben R, S, L sind oft Abkürzungen der celtischen Artikel ar, es, la; daher kommen denn viele Flußnamen, wie: Savena aus s und Aven (Fluß), Ravòn, Lavèn, und die Wurzel des Bologneser Flußnamens Ausa ist die Wurzel des Wortes Aven. Aus den celtischen Wörtern, welche Wohnung und Kleidung bedeuten, wie: Abitua, dom, guest oder west, cas, borgo, cot, cam, capan, wurden von den Galliern die Wörter eingeführt: abito, domino, veste, casacca, borgolino, cotta, camicia, gabbano. Einen fernern Beweis gibt die Aehnlichkeit einiger italienischen Städte- und Flußnamen mit französischen, wie Bologna (Boulogne), der Fluß Reno und der Rodano bei Reggio; endlich die deutliche Abstammung einiger Wörter, wie aus dem celtischen cat, Holz, abgeleitet sind: catasta von cat und asten, ausdehnen, cataletto von cat und letto, catafalco von cat und fal,

sich in neuerer Zeit Tiraboschi, Perticari und wohl die meisten italienischen Sprachforscher anschließen [1]), behauptet, die italienische Sprache habe sich gebildet aus der verdorbenen lateinischen vermischt mit vielen fremden Wörtern und Redensarten; die lateinische Sprache sei auch nach der Einwanderung der nordischen Völker die Hauptsprache geblieben, habe sich aber mit den übrigen so sehr vermengt, verhärtet, abgeschliffen, daß eine ganz neue entstanden sei. Die lateinische Wurzel der italienischen Sprache und der Antheil, den die nordischen Eroberer an der Bildung derselben hatten, ist allerdings nicht zu verkennen; es bleibt dabei merkwürdig, daß die fremdgebornen Wörter in sehr geringem Verhältniß zu denjenigen von lateinischem Ursprung stehen.

I. Lateinische Sprache. Ginguené, nach dem Vorgang von Pelloutier und Bullet [2]), gibt der celtischen Sprache einen großen Antheil an der Bildung sowohl der lateinischen und griechischen als auch der italienischen. Die alten Celten oder Celto-Scythen verbreiteten sich in uralter Zeit vom westlichen Asien aus in Europa theils im Norden, theils längs der Donau. Die letztern gingen dann den Fluß hinauf, über den Rhein, und setzten sich zwischen den Alpen und Pyrenäen fest. Ihre Sprache vermischte sich vorherrschend mit der der Eingebornen, und erhielt sich in manchen Gegenden in ihrer Reinheit. Einige Jahrhunderte später wurden diese Celten oder Gallier wegen Uebervölkerung genöthigt, die Pyrenäen und Alpen zu überschreiten. [3]) In

---

errichtet; so leitet sich auch von dem celtischen cal, Gefäß, ab das Bologneser Wort calcedro, Milchgelte.

1) Muratori, Antiquit. ital. Dissert. 32. Giusto Fontanini, Biblioteca dell' eloquenza italiana, con le annotazioni dell' Apostolo Zeno. Tom. I, pag. 32. Algarotti, Pensieri diversi, pag. 16. Opere. Tom. VII. Perticari, Difesa di Dante, cap. 8 ff.

2) Ginguené, Hist. litt. d'Ital., Tom. I, chap. III, pag. 176. Simon Pelloutier, Histoire des Celtes. Paris 1770—71. Bullet, Mémoires sur la langue celtique. 1754.

3) Auch Gibbon glaubt, daß Spanien, Gallien und Italien ursprünglich von denselben wilden Völkerschaften bewohnt worden seien. Decline and Fall of the Roman Empire. Chap. 1. Dies würde die spätere verwandtschaftliche Bildung und die leichten und schnellen Anklänge unter diesen Völkern erklären.

Italien breiteten sie sich nach und nach aus in den Ländern der Umbrer, Sabiner, Etrusker, Osker u. s. w. Sie stießen dort bald mit den sich in Süden ausbreitenden Griechen zusammen, sammelten sich nach mehren Kriegen in dem alten Latium, und bildeten das Volk der Lateiner. Vor der Eroberung der Römer war die Lombardei kein Theil Italiens, sondern eine Kolonie der Gallier. Zu Tarquinius' Zeit setzten sich dort eine Menge Völkerschaften fest: die Lajer, Lebitier, Insubrer, Cenomaner jenseits des Po; diesseits die Annaner, Bojer, Lingoner, Senoner, Ligurer, alle gallischen Ursprungs. In der Mitte Italiens waren die Etrusker, welche zuerst die Kultur verbreiteten, im Süden die Samniter, Campaner, Lucaner, Apulier, und die Seeküsten hielten die griechischen Kolonien besetzt. In Latium mischte sich die Sprache der Gallier mit dem dorischen Dialekt der Griechen, und mit verschiedenen Sprachen der Eingebornen, besonders der etrurischen und osciſchen, welche letztere nach der Meinung Einiger wieder ein Dialekt der etrurischen und das Idiom der Sabiner, Samniter und Brutier war. Aus dieser Mischung entstand dann die lateinische Sprache, welche sich durch die Bedeutung des Volks bald geltend machte, und an die obigen Hauptsprachen des alten Italiens als die vierte anreihte.[1]) Sie war natürlich in Latium verschieden von der in Rom, doch war in dieser Stadt der später sogenannte sermo rusticus wahrscheinlich im Anfang die allgemeine Sprache, deren sich alle Klassen bedienten, und sie mag mit der osciſchen allerdings viele Aehnlichkeit gehabt haben, da die Römer sich zum großen Theil mit den besiegten Völkern vermischten. Hieraus ergibt sich schon eine große Mannigfaltigkeit von Dialekten in jener Epoche der Gründung Roms, die sich aber zur Zeit der römischen Kaiser, wo Rom der Mittelpunkt der eroberten Welt war, einander näherten und sich verständigten, so daß so ziemlich eine allgemeine Sprache, immer mit der Verschiedenheit der Dialekte, zu Stande kam. Denn daß das Latein zu Livius' Zeiten ziemlich allgemeine Sprache in Italien war, ergibt sich schon aus dem Umstand, daß diesem Historiker Patavinität vorgeworfen wird.[2])

1) Toselli, Origine della lingua ital., cap. 2, pag. 14—20.

2) Quinctilian, VIII, 1.

Jene urſprüngliche Sprache Roms muß übrigens doch noch einige Verſchiedenheit von dem ſpätern sermo rusticus gehabt haben, auch angenommen, daß Terenz den letztern in ſeinen Komödien nicht ganz natürlich gelaſſen, ſondern etwas veredelt habe; denn die geſchriebenen Monumente jener Zeit waren den Römern am Ende der Republik faſt ganz fremd und unverſtändlich geworden; dies war zum Beiſpiel der Fall mit dem Handelsvertrag zwiſchen Rom und Karthago, welcher im Jahr der Vertreibung Tarquinius' geſchloſſen wurde, und deſſen Urkunde Polybius im Jahr 130 v. Chr. auf einer broncenen Tafel im Tempel des Jupiter Capitolinus fand; man konnte ihn nur mit großer Mühe entziffern. Auch aus den Fragmenten der zwölf Geſetztafeln läßt ſich der große Unterſchied in der Sprache im 5. Jahrhundert und der Zeit des Terenz wahrnehmen, und von Numa's ſaliariſchem Gedicht ſagt Horaz ganz deutlich, daß es Niemand mehr verſtehen könne. [1]) In dieſen Fragmenten kommen Ausdrücke vor, wie cerus manus für creator bonus, praeceptat für praecipit, amptruare für dare motus in Geſang und Tanz, pa oder par für parte, po für populo. Dieſe Abkürzungen kamen von den Oscern, welche auch ſagten: gau für gaudium, coel für coelum, do für domo, famul für famulus, volup für voluptas, und andere, die man auch in Ennius' Fragmenten findet. [2]) Der Barbarismus herrſchte noch in der Sprache 60 Jahre vor Terenz in dem Fragment der Inſchrift auf dem Roſtrum, welches zu Ehren des Conſuls Duillius errichtet wurde; ein Theil derſelben lautet: Macellam pucnandod cepet en que eodem macestradod rem navebos marid consol primos ceset .... clasesque navales primos ornavet, cumque eis navebos claseis poenicas sumas copias cartaciniensis praesented Dictatored olorum, in altod marid pucnandod vicet. Man bemerke hierin den Gebrauch des o für u, c für g, welches lange unbekannt war, i für e und umgekehrt; die Conſonanten ſind nicht verdoppelt in clases und sumas, wie auch die alten Lateiner anus und ile für annus und ille ſchrieben;

---

1) Epistol., Libr. II, ep. 1, v. 86. Quinct. I, 6, 40. Vergleiche Carlo Troya, Storia d'Italia del Medio-Evo, Tom. I, Libr. V, §. 1.

2) Dante braucht in ſeiner Komödie häufig ähnliche Abkürzungen.

das Anhängen des d an die Wörter, wie in marid, war in jener Zeit gewöhnlich. [1])

So war die Sprache der Römer lange Zeit hart wie ihr Schwert und rauh wie ihr unbeugsamer Sinn. Es war die Sprache, die den Untergang Karthagos verkündete und Pyrrhus' Bestechungen beschämte. Als die Leidenschaften gesättigt waren, bewies ein weicheres, abgeschliffneres Organ das Walten eines neuen Genius und die Einkehr sanfterer Gesinnungen. Unstreitig haben die Griechen den Hauptimpuls zu einer neuen Organisation der Sprache gegeben, nicht gerade indem sie den Römern ihre Worte liehen, obgleich sich dies auch häufig nachweisen ließ, sondern indem sie ihnen ihre feinern Sitten, ihre Wissenschaft und Poesie lehrten, und so für den neuen Schwung, für den neuen Standpunkt des Geistes ein neues Organ nöthig wurde. Daher genügte bald der sermo rusticus, der im Terenz schon gegen jene Probe aus früherer Zeit sehr verfeinert erscheint, nicht mehr für die geistigen Bedürfnisse, und es bildete sich der sermo urbanus, die Schriftsprache, die sich durch die Sichtung der Grammatik und Kritik bis zu dem goldnen Zeitalter immer fester stellte und zum Bewußtsein erhob. Dieses Latein war in den bessern Zeiten ein würdiges Organ für Gesetzgebung, Geschichte und Beredsamkeit, und eiferte in Wohllaut, Biegsamkeit und Kraft mit Glück dem griechischen Vorbilde nach. Allein je fester die Regeln durch die Muster begründet waren, desto sorgfältiger mußten sie eingeübt werden, und nur diejenigen, welche die lateinische Sprache studirt hatten, sprachen und schrieben sie richtig. Dieses Studium wurde seit Cicero nothwendig, da die in Rom und ganz Italien sich mehrenden Fremden viele unreine Beisätze mitbrachten. Cicero beklagt sich darüber in mehren Stellen, und nennt unter jenen besonders die transalpinischen Völker, die Gallier. [2]) Allein wie wenig der sermo urbanus in Rom geläufig war, und welches Uebergewicht die Volkssprache in allen Ständen hatte, beweist, daß selbst die klassischen Schriftsteller zuweilen in Fehler gegen die Regeln verfielen, und der vertrauten Sprache

1) Quinctil., Libr. I, cap. 7.

2) Ciceron. Brutus de claris Orator., cap. 5. Epistol. famil. XV, 9. Quinctil. I, cap. 5.

und der des gemeinen Volks huldigten.[1]) Auch die vornehmen Römer gaben sich nicht immer die nöthige Mühe, correct zu sprechen; von Mäcen ist diese Nachlässigkeit bekannt, auch der Kaiser Augustus erlaubte sie sich, und sagte statt ipse ipsus oder issus, wie noch jetzt die Neapolitaner, woraus die Italiener esso gebildet haben.[2])

Die Hauptsprache blieb also fortwährend die romana rustica, ein Gemisch von mancherlei Idiomen, welches in verschiedenen Abstufungen, nach den Ständen von dem Handwerker bis zu dem Gebildeten, bestand, und mit dem Fortgang der Zeit manche Verfeinerung von der Schriftsprache annahm, aber doch, wie bei allen Völkern, genau von derselben geschieden blieb. Diese romana rustica läßt sich gerade nicht mehr klar und vollständig erkennen, da in derselben nicht geschrieben wurde, aber aus unzähligen Beispielen in den zwölf Gesetztafeln, im Ennius, in den alten Komödiendichtern, in Varro, Vegetius, Columella und Allen, welche für das Volk geschrieben, läßt sich sehr wohl absehen, daß sie mit der urbanen Schreibart sehr wenig gemein hatte, und zugleich eine merkwürdige Analogie mit der spätern italienischen Sprache erkennen. Aus jenen Schriftstellern ersieht man, daß, was die Gelehrten und Hofleute ager, caput, os, domus, ignis, pulcher nannten, auf dem Markt und in den Buden campus, testa, bucca, casa, focus, bellus hieß, daß man caballus für equus, nanus für pumilio, tonus für tonitru, bramosus für cupidus sagte. Marcus Varro, im 5. Buch de lingua, bezeugt, daß die rustici jubilare für quiritare, scortum für pellicula, obsonium für manducum gebrauchten, auch Pomp. Festus spricht im 16. Buch de verborum significatione von diesem Unterschied, und gerade die obengenannten und eine

---

1) So kommt im Catull XXXIX, 19 russus statt ruber vor, und sehr häufig bellus statt pulcher; Horaz braucht caballus statt equus oft in seinen Briefen und Satiren, aber nie in seinen Oden. Viele Beweise finden sich noch hierfür in Muratori, Perfetta Poes., Tom. II, pag. 101, und in Bonamy, Reflexions sur la langue latine vulg. in dem 24. Band der Mém. de l'Académ. d. Inscr., pag. 603. Auch Quinctil., Libr. I, cap. 10 ruft aus: Aliud est latine, aliud grammatice loqui.

2) Muratori, Antiqu. ital. Diss. 32.

Menge andere Wörter des gemeinen Volksidioms gingen später in die italienische Sprache über. [1])

Es läßt sich annehmen, daß die romana rustica, welche ohne Regel und Gränze die Bedürfnisse des Volks vermittelte, in den Provinzen Italiens in einer Menge von Dialekten vorhanden gewesen sei. Außerdem daß bekanntlich Livius zuweilen in den Dialekt von Padua verfiel, und schon Plautus die schlechte Aussprache der Rom ganz benachbarten Pränestiner und ihr tammodo und coniam verspottete, so blieb vor allen andern die oscische, etruscische, celtische und griechische Sprache auf dem Lande lebendig. Die oscische Sprache blühte noch zu Ennius' Zeit, in ihr wurden selbst in Rom die Attellanen aufgeführt; die etruscische war zu Augustus' Zeit noch nicht erloschen, und wurde in den Schulen gelehrt. Also selbst in der Epoche, wo das Latein der Schriftsteller und Dichter die höchste Politur erhalten hatte, blieben die Volksdialekte in ihren Rechten. Das gemeine Volk bildet in jeder Nation den härtesten Kern, die eigentliche Wurzel, welche, wenn Blätter und Blüthen längst verwelkt sind, doch noch unangefochten bleibt und zuweilen im Stande ist, neue hervorzutreiben. Das Volk Italiens, besonders längs dem Gebirgszuge hin, blieb gleichsam fortwährend der stabile lebendige Träger desselben Idioms, auf dessen Grundlage sich unter dem Einfluß zweier verschiedenen Elemente zwei verschiedene Sprachen gründeten; zuerst unter dem Einfluß des erobernden Schwertes die kräftige Sprache der Römer, später unter dem weichern Flügel der Kirche und des Handels die italienische Sprache. Die römische Schriftsprache entstand, als der Charakter der Römer gebrochen war, und vermochte sich daher nicht lange zu halten. Schon die nächsten Jahrhunderte nach ihrem Entstehen strichen sie aus der Reihe der lebenden Sprachen aus, da sie ja doch der römischen Größe nicht mehr dienen konnte. Das Licht, das sie auf eine würdige Art getragen hatte, blieb lange unter der Last

1) Perticari, Degli Scrittori del trecento, Libr. I, cap. 5. Ferner brauchten noch die Römer in ihrer vertrauten Sprache battuere, schlagen, minare und menare, führen, carricare se, sich beladen, remediare, heilen, sermonari, reden, tornare und detornare, drehen. Bekannt ist jenes torna, torna, frater! des verwundeten Soldaten unter dem Kaiser Mauritius, welches die ganze Armee zur Flucht bewog.

theologischer Wissenschaft in den Klöstern begraben, um von da später in den Bibliotheken von einem ehemals thatvollen Herrschervolke zu zeugen. Nicht mit ihr vermischten sich die Laute anderer Völker, denn sie vermittelte nicht die Bedürfnisse des Volks, sondern vielmehr der Wissenschaft und Kunst.

Die eigentliche Stammmutter der romanischen Sprachen, folglich auch der italienischen, ist, so sehr auch manche Patrioten an dem Arno und der Tiber dagegen streiten, die latina rustica, die Sprache des Volks und des vertraulichen Umgangs. In dem Maße als die römische Größe sank, als Wissenschaft und Kunst in Verfall geriethen, drängte sich die gemeinere Sprache vor, und machte sich durch die Richtung des Volks, durch das Vorherrschen gemeiner Bedürfnisse immer nothwendiger.[1]) Diese romana rustica war es, welche die germanischen Eroberer kennen lernten, mit welcher sie ihre eignen Idiome vermengten, und so eine neue Sprache bilden halfen. Aus den Beispielen, welche Perticari[2]) zusammenstellt, ergibt sich, daß die gemeine römische Sprache mit der gemeinen italienischen, selbst wie sie in einigen Dialekten, besonders in Sabinum und Latium, noch jetzt gebräuchlich ist, die größte Aehnlichkeit hat; noch größer war diese natürlich mit dem Latein in den ersten christlichen Jahrhunderten. Auch Muratori[3]) stellt eine Menge lateinischer Wörter auf, welche nicht nur im 8. und 9. Jahrhundert, sondern auch noch früher im Gebrauch waren, und später in der italienischen Sprache blieben.[4])

---

1) Quinctil. IX, 3. Si antiquum sermonem nostro comparemus, paene jam quidquid loquimur, figura est.

2) Degli Scrittori del trecento, Libr. I, cap. 5.

3) Antiqu. ital. Diss. 32.

4) Im Terenz finden sich noch manche Eigenheiten, die sich dem Charakter der neuern italienischen Tochtersprache annähern. Erstens werden viele Vocale zusammengezogen oder verschluckt, um das Wort um eine Silbe zu verkürzen, wie z. B. in rei, via, diutius, ei, solius, eam, unius, suam, illius u. s. w., dasselbe muß man bei dem Lesen der italienischen Verse thun. Ferner in den Wörtern auf ein kurzes us und is wird das s und zuweilen die ganze Silbe vor Wörtern, welche mit einem Vocal anfangen, weggestoßen. Endlich wurde das m am Ende der Wörter sehr schwach ausgesprochen und bekanntlich in den Versen gar nicht. (Quinctil. IX, cap. 4). Alle diese Freiheiten waren sehr wahrscheinlich auch in der Unterredung, wie denn der gewöhnliche Fehler in der Umgangssprache ist,

II. Einfluß der nordischen Völker auf die Sprache. Dieses schon längst also verdorbene Latein hörte nach den Einfällen der nördlichen Völker nicht auf, die allgemeine Sprache zu bleiben. Die Sieger machten sich das schöne Land bald zur Heimath, und gaben sich gern dem Einfluß des milden Klimas hin, der sich bald in der Verweichlichung ihrer Sprache zeigte. Sie fanden hier schon alle Einrichtung zur Befriedigung von Bedürfnissen, die sie vorher nie gekannt hatten, die sich ihnen aber mit allem Reiz der Neuheit darboten; und da sie immer die geringere Zahl ausmachten, so bequemten sie ihre Sprachwerkzeuge zu den weichern Lauten. Daß dies nicht immer besonders gelang, ist begreiflich, ebenso, daß die eingebornen Völker aus Höflichkeit ihren neuen Herren, die im Nothfall ihre Gedanken mit dem Schwert zu verstehen gaben, in der Sprache auf halbem Wege entgegenkamen. So führte sich denn während der hundertjährigen Einwanderung eine Sprache ein, die weder lateinisch noch ganz fremdartig war. Die Gothen, Longobarden und Franken brachten den Gebrauch des Artikels in Aufnahme, der sich ohne Zweifel aus dem lateinischen Pronomen ille, illa, illi etc. durch Abkürzung bildete. Dieses Pronomen scheint sich am ersten zu der abgekürzten Form geliehen zu haben, da sich schon im Terenz die erste Silbe desselben sehr häufig kurz findet. So lernte man bald statt ille caballo — il cavallo sagen, statt illae feminae — le femmine. Diese Meinung bestätigt sich besonders durch das italienische Pronomen loro, ohne Zweifel aus illorum gebildet, wie aus einigen Dokumenten aus der Zeit Karl's des Großen erhellt; ebenso scheint lui aus dem Dativ illui, wie man ihn wahrscheinlich in den frühern Jahrhunderten zur Unterscheidung von dem Nom. Plur. schrieb, entstanden zu sein. Ferner führten

---

die Wörter abzukürzen. (Quinctil., Libr. II, cap. 3. Dilucida vero erit pronunciatio, primum, si verba tota exegerit, quorum pars devorari, pars destitui solet, plerisque extremas syllabas non proferentibus, dum priorum sono indulgent.) Wenn aber diese Fehler schon bei gebildeten Römern vorkamen, wie viel mehr mußte sich die Sprache bei dem Volk und in den entlegenen Provinzen verderben, besonders in den spätern Zeiten des römischen Reichs, wo bald auch das politische Leben und Regen schlaff wurde, jede Circulation stockte, und die Mittel der Sprachreinigung erschwert waren.

jene Völker statt der Casusendung die Präpositionen und zu der Conjugation die Hülfsverba ein. Sie endeten auf lateinische Art eine Menge celtischer, lombardischer und fränkischer Wörter, und gaben dagegen den Lateinern die Endungen ihrer Sprache. So glaubten beide, durch eine lange Gewohnheit sachte geleitet, nicht eine neue Sprache zu haben, während doch alle Formen verändert waren. [1])

Perticari, in seiner Difesa di Dante, macht hierzu eine sehr gute Bemerkung: „Wenn wir die Schriften jener Zeit lesen, so entdecken wir, daß die zum gemeinen Leben nöthigen Worte aus dem Lateinischen herstammen, die Gegenstände des Kriegs und der Regierung bezeichnenden aber von den Fremden genommen sind. Diese Eigenheit der Vermischung entstand aus zwei Nothwendigkeiten: der Besiegte mußte die Worte lernen, welche die Gewalt ihm aufdrang, der Sieger aber diejenigen, welche das tägliche Lebensbedürfniß erheischte. So versuchte der Gothe bald, da mihi illum panem in da mi il pane zu verstümmeln, und der Italiener lernte nothgedrungen die Namen der Waffen, welche ihn besiegt hatten, und der neuen Regierungsweisen und Staatsformen, welche sich bildeten. Daher führten sich bald die fremden Worte ein: usbergo, Panzer, arnese, Harnisch, spada, Schwert, strale, Pfeil, ammazzare, tödten, alloggiamento, Herberge, scherma, Gefecht, scaramuccia, Scharmützel, battaglia, Schlacht, guerra, Krieg; ferner feudatario, vassallo, barone, maliscalco, Marschall, bargello, Häscherhauptmann, und viele andere, wofür die Italiener ihre Sieger die Namen der

---

1) In den Litaneien von 790, welche Mabillon in seinen Analect. herausgegeben, liest man: Adriano summo Pontefice et universale Papa. Redemptor Mundi, tu lo (illo, d. h. illum) juva. Und später: tu los (illos) juva. In einer andern Urkunde aus Karl's des Großen Zeit heißt es: Inde percurrent *in la* Vegiola, ex alia vero parte *de la* Vegiola etc. — In einer andern Schrift, welche Lucchesini mittheilt: Sicut constat antedicta villa ab ipso Principe *lui* fuisse concessa. (Dante gebraucht lui auf dieselbe Art. Inferno, I, v. 81). Außerdem gibt Muratori in der 24. Diss. seiner Antiqu. ital. noch eine Menge Beispiele von dem Gebrauch der Präpositionen und Artikel, wie: Offero a Deo omnipotenti et ad ecclesia monasteri; — Da pars da uno capu corre via publica etc.

Künste und Wissenschaften und ihrer Instrumente lehrten. [1]) Da aber die Fremden keine allgemeine kräftige Sprache vorfanden, die sich in kräftigen Menschen geltend zu machen wußte, und an der sie nur ihre Idiome abzuschleifen gehabt hätten, sondern da sie ebenso wie die Besiegten sich den äußern Eindrücken des Bodens, Klimas und der Beschäftigung überlassen mußten, die hier schwächer, dort stärker auf sie einwirkten: so bildeten sich ohne alle Regel, und bloß nach Verschiedenheit des Orts, Zufalls und der Gurgel, unzählig viele Dialekte, welche noch jetzt der italienischen Sprache den außerordentlichen Reichthum an Synonimen gewähren. Da man in jener Zeit wenig schrieb, und kaum in einer Sprache, die schon als todt gelten konnte, so fanden die neuen Idiome kein Mittel der Einigung, und jede Provinz war sich selbst überlassen, einer und derselben Vorstellung nach ihrer Art einen eigenthümlichen Ausdruck zu geben, der aber doch durch die beständigen Wanderungen und die Aenderungen in der Herrschaft meist allgemein verständlich wurde. [2])

Die allmälige Aenderung der lateinischen Sprache läßt sich am besten unter den gallischen Völkern verfolgen, besonders unter der trefflichen Leitung des Akademikers Bonamy im 24. Band der **Mémoires de l'Acad. des Inscript.** Wir dürfen dabei nicht fürchten, uns zu weit von unserm Gegenstand zu entfernen. Denn von Gallien ging der neue Schwung aus, der auch Italien erheben sollte. Der Geist des italienischen Volks war in den

---

1) Auch Giambullari (Origine della lingua fiorentina) führt eine Menge solcher aus den gothischen und longobardischen Mundarten eingeführten italienischen Wörter an, davon wir nur diejenigen folgen lassen, deren Abstammung deutlicher erscheint: balzello, becco, benda, bendare, bruno, bufalo, busto, bosco, cappa, ciuffo, colazione, daga, desco, dove, elmo, fiascho, fresco, gallozza, giallo, insalata d'erbe, landa, marca, mantello, milza, nappo, nespola, palco, pangia, panziera, piazza, scacco, scarlatto, schermire, sega, segolo, spanna, sparviere, spiedo, sprone, spuola, squilla, tagliere, tromba, trescare, zucchero, bandiera, banco, fodera, frotta, guanti, mancare, maniera, spazzare, stracco, stivali.

2) Proben der vielen Dialekte zu jener Zeit geben: Marchese Maffei, Stor. di Verona, Opere, Tom. IV, p. 36 und Tom. V, p. 254. Lucchesini, Illustrazioni delle lingue antiche e moderne, Part. I, cap. 6. Niccolini, Della parte del popolo nella formazione di una lingua, pag. 21.

ersten sechs Jahrhunderten gleichsam eingeschlafen, und verhielt sich nur empfangend, wartend und zuschauend; er war weder im Stand, seine alte Sprache zu halten noch eine neue zu schaffen. Die Gallier hatten viel mehr Frische und Kräftigkeit behalten, in welcher der Genius der germanischen Einwanderer nicht unterging; in Gallien erhielt sich ein Rest des römischen Reichs, als dieses in Italien längst abgestorben war. Dort bildete sich zuerst die neue Sprache, während die einzigen Stände in Italien, welche auf Gelehrsamkeit Anspruch machten, die Geistlichen und Notare, noch immer an einem erbärmlichen Latein sich abmühten. In Gallien bildete sich auch die erste Poesie in romanischer Sprache; die Italiener empfingen sie aus der Provence, studirten sie, und ahmten sie nach, ein Beweis, daß sie selbst noch keine hatten.

Zur Zeit Augustus' waren in Gallien vier Sprachen im Gebrauch, die celtische, lateinische, germanische und griechische; unter ihnen war die lateinische vorherrschend, und gab der neuen Sprache die meisten Wörter. Gallien war lange vorher mit Rom in starkem Verkehr, besonders die südlichen Provinzen von den römischen Kaufleuten sehr besucht; so war eines Theils der Handel der Vermittler der Völker, und die Gallier nahmen Sprache und Sitten der Sieger schon vor Cäsar an. Dazu kam aber, daß die römische Sprache auch an der Spitze des Schwertes in die eroberten Länder einzog; in den Gerichten wurde nur lateinisch gesprochen, alle Akten und Urkunden nur lateinisch abgefaßt, und so mußte freilich die Landessprache in den Hintergrund weichen. Auch der Ehrgeiz bahnte der römischen Sprache den Weg, sie ward das Mittel, zu Ehren und Würden zu gelangen, und selbst ein Sitz in dem römischen Senat war schon seit Cäsar ein nicht unerreichbares Ziel für den Gallier. [1]) In diesen Bestrebungen gingen immer die Einwohner der südlichen Provinzen voran. Schon als Nachkommen griechischer Kolonisten mit einem regern Geist begabt, nahmen sie früh von den Römern eine gewisse Kultur an; besonders wird von jeher ihr Talent zur Beredsamkeit gerühmt. Seit den ersten christlichen Jahrhunderten waren die berühmtesten Redner Gallier. In mehren Städten Südgalliens, in Marseille, Narbonne, Toulouse, Bordeaux, Lyon, be-

1) Sueton. Jul. Caesar, cap. 76.

ſtanden Akademien und öffentliche Schulen für lateiniſche und griechiſche Grammatik und Rhetorik. Die übrigen Gallier folgten nach und nach dieſer Richtung, und je genauer ihre Verhältniſſe zu Rom wurden, deſto mehr waren ſie genöthigt, ſich die lateiniſche Sprache anzueignen.

Doch fehlte der letztern noch viel, um populär in dieſem Lande zu werden, und ſie mußte immer ſtudirt werden, wenn auch nicht in Cicero, doch in Schriftſtellern niedern Ranges. Das celtiſche Idiom war ſo wenig als in Afrika das puniſche ausgeſtorben; beide blieben ſelbſt noch unter Alexander Severus, 230 n. Chr., wenigſtens auf dem Land die allgemeine Sprache, und wurden zu manchen Akten auch von den Gerichten anerkannt [1]), während in der Nachbarſchaft des Rheins die germaniſchen Dialekte fortbeſtanden. Vier Jahrhunderte ungefähr brauchte die lateiniſche Sprache, um ſich in Italien, Gallien und Spanien ganz einzubürgern. Im 6. und 7. Jahrhundert wurde das Latein, obgleich natürlich äußerſt mangelhaft geſprochen; wir beſitzen noch Aufſätze aus jener Zeit, für das Volk beſtimmt, welche zwar von der Reinheit Cicero's keine Spur an ſich haben, aber doch lateiniſch geſchrieben ſind, ein Beweis, daß dieſe Sprache dem Volk geläufig war. [2]) Seitdem iſt ſie aus jenen Ländern nicht mehr verſchwunden, hat nie ganz aufgehört, familiär zu ſein, und findet ſich ſpäter wenigſtens als Grundton in den romaniſchen Sprachen wieder. Bis zum 12. Jahrhundert wurde Alles lateiniſch geſchrieben, die Geſchichte, die Geſetze, die Ordonnanzen der Könige, die Briefe der Laien und Geiſtlichen, ſelbſt an Frauen, die Reden und Predigten für das Volk. Doch welch ein Latein konnte dies ſein, das die Gallier meiſt von den Kaufleuten, Handwerkern, Soldaten und Sclaven gelernt und mit ihren Idiomen vermiſcht hatten. Die Urbanität lernte ſich nur in Rom, in andern Ländern kannte man nur die lingua rustica, vulgaris, militaris,

1) Digest. Libr. XXXII, tit. 1, cap. XI. Fidei-commissa quoquunque sermone relinqui possunt, non solum latino vel graeco, sed etiam punico vel gallicano. — Die punica lingua beſtand ſelbſt noch zu Auguſtinus' Zeit im 5. Jahrhundert. Gibbon, Decline and Fall of the Rom. Emp., chap. 2.

2) Bonamy in dem 24. Bd. der Mémoires de l'Acad. des Inscr., pag. 617.

provincialis, usualis. Das Volk konnte freilich weder lesen noch schreiben; aber sogar die damals sogenannten Gelehrten hatten keine Ahnung von Cicero, und in den meisten Schriften aus dem 6. bis 11. Jahrhundert finden sich keine Citate aus den klassischen Schriftstellern, sondern höchstens aus der Vulgata oder den Kirchenvätern, eine gänzliche Verläugnung aller Regeln der Grammatik und Vernachlässigung der Casus, des Geschlechts und der Zahlformen. Als Beleg hierzu betrachte man den Heirathscontract, der in der Stadt Angers zur Zeit der ersten französischen Könige abgefaßt wurde. Der Gatte verspricht darin seiner Gattin: „Cido tibi de rem paupertatis meae, tam pro sponsalitia quam pro largitate tuae, hoc est casa cum curte circumcincta, mobile et immobile, silvas, pratus, pascuas, aquas aquarumve decursibus, junctis et subjunctis, et in omnia superius nominata, tu dulcissima sponsa mea, ad die filicissimo nupciarum tibi per hanc cessione dileco, adque transfundo, ut in tuae jure hoc recepere dibeas. Cido tibi bracile valente solidus tantus, ... annolus valentes solidus tantus. Cido tibi caballus cum sambuca, et omnia stratura sua“ etc. Ferner eine Schenkung an eine Kirche: „Cedo vobis ad die praesente ad mea eleemosina faciundo a pauperis vel a sacerdotibus ad Missas canendo, cessumque in perpetuum esse volo . . . . . habent ipsas terras cum omni super posito de longo tanto; similiter in latus, et in frontis subjungit de ambobus latus terra illius“ etc. Und noch ein gerichtlicher Akt unter Miron, Graf von Roussillon, 874, wovon der Anfang lautet: „In judicio Mirone comite, seu de judices qui jussi sunt causas dirimere . . . . . id est Longobardus, Bera . . . . Guintiocus judicum . . . . veniens homo nomine Sesenandus mandatarius Mirone Comite et dixit: Audite me cum isto Laurentio qualiter servus fiscalis debet esse ex nascendo de parentes de abios suos cum fratres vel parentes suos“ etc. [1]).

In Italien waren nun die Fortschritte in der Corruption des

1) Bonamy gibt noch viele Beispiele dieser verdorbenen Latinität in den angeführten Mémoires, Bd. 24, pag. 657.

Latein dieselben wie in Gallien. Schon die Inschriften aus dem 4. und 5. Jahrhundert sind zum Theil voll Solöcismen und orthographischer Fehler. Die gesetzlichen Akten unter den longobardischen Königen geben die Wörter mit lateinischen Biegungen, aber diese sind so unregelmäßig, daß man deutlich die Unwissenheit der Schreiber in der Grammatik bemerkt. Dasselbe kann man auf die meisten Akten bis ins 12. Jahrhundert in Italien, Frankreich und Spanien anwenden. In denselben ist oft ein deutlicher Charakter der italienischen Orthographie und Grammatik sichtbar, wie man denn im 8. Jahrhundert unter andern Corruptionen findet: diveatis für debeatis, da für de im Ablatif, avendi für habendi, dava für dabat.[1]) Das Latein, sagt ein Schriftsteller aus der Zeit Karl's des Großen, war so verdorben, daß man es fast nicht mehr verstand. Italien hatte freilich auch mehr als Frankreich gelitten, und war tiefer in die Barbarei versunken; dennoch aber bewahrten die Italiener mehr von ihrer ursprünglichen Sprache als die Franzosen. Die einzigen Stützen, welche die lateinische Sprache in jenen finstern Zeiten noch hatte, waren die Geistlichen und die Notare, und diese Stützen waren äußerst schwach. Wie sehr sich die letztern, deren Wirkungskreis sich ganz auf die alltäglichen Verhältnisse des Volks beschränkte, dem allgemeinen Gang des Verderbens fügen mußten, ersieht man aus den barbarisch geschriebenen Contracten jener Zeit, welche, um dem Volk verständlich zu sein, sich auch nach dessen Sprachgebrauch richten mußten. Denn wenn schon die Namen der Städte und kleinern Orte sich änderten, Tibur in Tivoli, Interamne in Terni, Praeneste in Palestrina verwandelt wurde, so geschah dies noch viel vollständiger mit den Namen der Besitzungen und Güter, besonders nachdem die in den Archiven niedergelegten Register, Testamente und Contracte bei der allgemeinen Zerstörung zu Grunde gegangen, oder durch den häufigen Wechsel der Magistrate zerstreut worden waren, und die Besitzungen entweder gewaltsam oder durch freiwillige Abtretung neue Herren bekommen hatten. Von dem äußerst geringen Schwung, den der Klerus in den ersten Jahrhunderten des Mittelalters den Wissenschaften und folglich auch der Sprache gab,

1) Muratori, Antiqu. Ital., Diss. 1 und 43.

ist früher die Rede gewesen. Das Latein wurde freilich das Organ des Evangeliums, der Kirchengeschichte, der Heiligenlegenden, es wurde die pontificalische, katholische, allgemeine Sprache, und erhielt als solche eine ausgedehnte Verbreitung, besonders da man richtig erkannte, daß sie sich zu dem Ernst und der Würde des Gottesdienstes besser passe, als die vielen jugendlichen Tochterdialekte. Allein in welcher traurigen Gestalt es damals über den bekehrten Erdkreis wanderte, davon geben jene Legenden und andern geistlichen Schriften selbst den Beweis, wenn wir auch nicht annehmen wollen, daß die unglückliche Manie schlecht lateinisch zu schreiben, woran selbst die hellsten Köpfe jener Zeit, wie Gregor I., litten, allgemein gewesen wäre. Da sich zudem die auf Tradition gegründete Macht der Kirche nur durch Tradition erhielt, so mußte sich diese in den Gang der Zeit fügen, und der Sprache durch alle Irrgänge im Munde des Volks folgen. Die Bekehrung der Völker und folglich die Erweiterung der Hierarchie war übrigens auch nicht anders möglich als durch die Volkssprache. Daher sagt Fortunatus in seinem Leben des heiligen Aubin d'Angers, das, wie andere Heiligenlegenden, unstreitig zu Vorlesungen für das Volk geschrieben war: **Praecavendum est, ne ad aures populi minus aliquid intelligibile proferatur;** und Baudemind erklärt in seinem Leben des heiligen Amand, daß er in einem niedrigen und bäurischen Styl schreibe, um dem Vorleser ein Beispiel zur Nachahmung zu geben, **rustico et plebejo sermone, propter exemplum et imitationem.** [1])

III. Romanische Sprache. Dieses seltsame Gemisch von römischen, germanischen und gallischen Mundarten bildete sich nach und nach zu einer eignen Sprache aus, deren Hauptelement immer die **latina rustica** blieb, die sich aber durch die schlechte Aussprache und Orthographie, durch die Einbürgerung fremder Wörter, durch die Declination und Conjugation sehr wesentlich von dem Latein getrennt hatte. Man nannte sie daher nun, zum Unterschied von dem letztern, **lingua romana** oder **romana rustica**, romanische Sprache. Sie verbreitete sich fast gleichförmig über alle Theile des weströmischen Reichs, und ward so vorherrschend, daß selbst die spätern Franken bei ihrem Uebergang über die

1) Mém. de l'Académ. des Inscr., Tom. 17, pag. 712.

Maas, Mosel und Saone ihre deutsche Sprache vergaßen, und die romanische annahmen, und so die Trennung beider Völker vollständig wurde.[1]) Unter Karl dem Kahlen, 842, war die deutsche Sprache fast ganz aus Frankreich verschwunden, und einige Jahre später mußte man schon junge Geistliche aus jenem Land in deutsche Abteien schicken, um die Sprache zu lernen. Ueber den eigentlichen Anfang der romanischen oder auch sogenannten vulgären Sprache läßt sich keine bestimmte Nachricht geben. Einige setzen ihn erst an das Ende des 10. Jahrhunderts, und berufen sich als ältesten Beweis von der Existenz der lingua vulgaris auf das Epithaphium, welches man dem Papst Gregor V. († 999) setzte, daß er das Volk in drei Sprachen, der fränkischen oder germanischen, der vulgären und der lateinischen, gelehrt habe.[2]) Doch glauben Andere, besonders Leboeuf[3]), daß man seit Karl dem Großen Uebersetzungen in die romanische Sprache zu religiösem Gebrauch gemacht habe. Die Verfasser der Histoire littéraire de la France (Tom. VII, pag. 12) sagen sogar, daß der Name romana rustica sich seit dem 7. Jahrhundert finde, wo eben auch die Verderbtheit des Latein auffallend war, und dasselbe den deutlichen Charakter einer neuen Sprache annahm. Wenigstens läßt sich aus dieser Menge fremder, später italienischer Wörter in den lateinischen Schriften des 8. Jahrhunderts mit ziemlicher Gewißheit schließen, daß in dieser Zeit die romanische Sprache allgemein geläufig war. Besondere Aufmerksamkeit verdient in dieser Hinsicht eine sehr alte Handschrift in dem Archiv der Kanoniker zu Lucca (von Muratori in seiner 24. Dissertation herausgegeben), welche Mabillon in die Zeit Karl's des Großen versetzt. Sie gibt verschiedene Vorschriften, die Mosaik zu färben und mit flüssigem Gold zu schreiben, und enthält unter andern folgende Ausdrücke: secundo quod (secondo che) — cuse ipsas pelles, — laxas desiccare (lascia seccare) —

1) Daher ward jenes Land, zum Unterschied von dem deutschen oder östlichen Frankenland, Francia romana genannt (von der romanischen Sprache). Die deutschen Schriftsteller des 11. Jahrhunderts nannten es Francia latina.

2) Usus francisca, vulgari et voce latina,
Instituit populos eloquio triplici.

Vergl. Fontanini, Dell' Eloquenza ital., pag. 15. Muratori, Diss. 32.

3) Mémoires de l'Acad. d. Inscr., Tom. 17, pag. 711.

batte lamina, et post illa battuta — scaldato illo in foco batte et tene illum cum tenalea ferrea — sed tornate de intro in foras — pone ad battere — modicum laxa stare etc., lauter Wendungen, welche offenbar den spätern italienischen Charakter an sich tragen. Als Hauptbeweis geben die Gegner dieser Ansicht an, daß das Volk im 11. und 12. Jahrhundert noch Latein verstanden und gesprochen habe, weil noch lateinisch gepredigt wurde. Dies beweist indessen nicht mehr, als in unsern Tagen die lateinischen Messen. Und daß das Volk die lateinischen Messen nicht verstand, geht deutlich aus den Interpretationen hervor, die gleich nach der lateinischen Predigt über dieselbe in vulgärer Sprache gemacht wurden. [1]) Jedenfalls war aber die letztere im 9. Jahrhundert allgemein im Gebrauch und auch Schriftsprache geworden, was ein Zeugniß über den Abt Adelardus von Corvei beweist: Si vulgari, id est romana lingua loqueretur, omnium aliarum putaretur inscius; si vero theutonica, enitebat perfectius; si latina, in nulla omnino absolutius. Testantur hoc quamplures ejus epistolae. [2]) Ferner wurde auf dem Concilium zu Tours, 813, allen Bischöfen aufgegeben, die lateinischen Homilien in die romanische und deutsche Sprache zu übersetzen, welches Decret in der Mainzer Synode, 847, wiederholt wurde.

Nur sehr wenige Proben sind uns von der romanischen Sprache der ersten Zeit übrig. Das älteste Dokument derselben ist der Eid, womit der deutsche König Ludwig und Karl der Kahle von Frankreich ihre langen Streitigkeiten im Jahre 842 beendigten. Damit beide Völker, jedes des andern sicher seien, schwur jeder der Könige in der Sprache des andern. Der Eid in romanischer Sprache lautete auf folgende Art: „Pro deu amur et pro christian poble et nostro commun salvament d'ist di en avant, in quant deus savir et podir me dunat, si

---

1) Antich. Estensi, Part. I, cap. 36, pag. 356. Die Rede ist hier von einer Homilie des Patriarchen von Aquileja. Dann heißt es: quum praedictus Patriarcha liberaliter, sapienter praedicasset, et per eum (für ihn) Gherardus Paduanus Episcopus *maternaliter* ejus praedicationem explanasset etc. Dies nimmt allen Zweifel über den gleichzeitigen Gebrauch beider Sprachen.

2) Muratori, Antiqu., Diss. 32.

salvarai io cist meon fradre Karlo et in adjudha et in cadhuna cosa, si cum om per dreit son fradre salvar dist in o quid il mi altresi facet, et ab Ludher nul plaid nunquam prindrai, qui meon vol cist meon fradre Karlo in damno sit.“ Zu einer intereſſanten Vergleichung geben wir hier die lateiniſche Ueberſetzung von Du Cange (Praef. ad Glossar., cap. 36) und die italieniſche: Pro Dei amore, et pro Christiano populo, et nostro communi salvamento in antea in quantum Deus sapere et posse mihi dederit, salvabo hunc istum meum fratrem Karolum, et in auxilio ero, et in unaquaque causa, sicut homo per drictum suum fratrem salvare debet, in eo quod ille mihi alter faceret, et cum Lothario nullum placitum unquam capiam, quod mea voluntate huic isti meo fratri Karolo in damno sit. In italieniſcher Sprache lautet er: Per amor di Dio e per il popolo cristiano e nostro comun salvamento, di questi giorni innanti, per quanto Dio mi darà di sapere e potere, cosè io salverò questo mio fratello Carlo, essendogli in ajuto in cadauna cosa, siccome per diritto il suo fratello salvar dee in ciò che egli altresì mi farebbe, e da Lotario a niun patto prenderò che per mio volere a questo mio fratello Carlo sia (recato) danno.

Die romaniſche Sprache erhielt ſich lange Zeit und genügte in ihrem dürftigen Gewand einer Menge von Völkern, die ſich jetzt nicht mehr verſtehen. Sie war mehre Jahrhunderte im Gebrauch, blühte aber beſonders im 9. und 10. Jahrhundert, wo ſie ſich mit der deutſchen und lateiniſchen in die ganze fränkiſche Monarchie theilte.[1]) Was ihr die große Ausdehnung gab, war

1) Sie hat ſich faſt unverändert bis auf den heutigen Tag im Engadin und einigen benachbarten Thälern zwiſchen Graubünden, Tyrol und Italien erhalten, ſelbſt als Schriftſprache; denn die Einwohner haben die Bibel in ihre lingua rumanscha überſetzt, und ſollen auch eine Zeitung in derſelben beſitzen, die mir aber nicht zu Geſicht gekommen iſt. Der Anfang der Geneſis lautet in dieſer Sprache:

1. In il principi creet Deis il tschel è la terra.

2. Mo la terra eira ūna chiaussa zainza fuorma è voeda: è scūrezas eiran sur la fatscha dal abiss: et il spirit da Deis s'muveiva sur la fatscha dallas aguas.

ohne Zweifel der Umstand, daß sie lange das Organ für die Hauptangelegenheit der Zeit, die Ausbreitung des Christenthums war. Dieses war gerade in einer Periode seiner Entwicklung, seines Eindringens in die Völker; alle nahmen den lebhaftesten Antheil daran, und zwar mit einer Gluth, die nur jene einfache und kräftige Zeit geben konnte. Ward nun gleich das Latein zu der Sprache des Kultus erhoben, so war ihm die romanische Sprache so nahe verwandt, und durch die Unwissenheit und Nachlässigkeit der Priester noch so viel näher gebracht, daß sie leicht seine Stelle einnehmen konnte, und selbst, wo die Predigt ihr nicht den Platz einräumen wollte, durch Uebersetzung für das Volk ihre Rechte geltend machte. So gab die Religion selbst ihr die höhere Nothwendigkeit, aber auch Unwissenheit die lange Dauer. Die Italiener vermochten weder ihr Latein zu erhalten, noch eine neue selbständige Sprache zu schaffen. Von Außen mußte diesem Künstlervolk seine Dichtersprache zubereitet werden, von den Provenzalen, welche die Kunst der Dichtung selbst wieder weiter von den Wettkämpfen der Araber holten. In der Provence erhielt die romanische Sprache ihre eigentliche Weihe, indem sie dort zum Organ der Poesie erhoben wurde. Veredelt kehrte sie dann zunächst nach Sicilien zurück, wo sie, wieder unter dem Schutz eines Fremden, sich für die erhabenen Anschauungen Dante's organisirte.

Doch in demselben Augenblick als der alte Stamm der romanischen Sprache, so zu sagen, in der Seele des Volks Wurzel gefaßt hatte, als dieselbe bis ins Innerste gedrungen war, und der poetischen Kraft die neue Lebensbahn geöffnet hatte, theilte sie sich auch in mehre Zweige, deren übermächtiger Wuchs die alte Wurzel bald abzehrte. Schon als Hugo Capet die Provinzen südlich der Loire dem französischen Reich einverleibte, fing die dritte Sprache, die französische, an sich geltend zu machen; ein rauheres Klima und eine verschiedene Kindheit führte sie einen andern Weg als die italienische, und beide entfernten sich so schnell von einander, daß schon vor der sicilianischen Vesper die

---

3. È Deis diss: saia la lgüm, è la lgüm suo.

4. È Deis vazet chia la lgüm eira buna: è Deis separet la lgüm our dallas scürezas.

Franzosen nicht mehr im Stande waren, das Italienische richtig auszusprechen. Sowie aber die französische Tochter sich allmälig von der romanischen Sprache losriß, so schied sich diese auch im Süden in mehre Tochtersprachen: jenseits der Pyrenäen in die spanische und portugiesische, jenseits des adriatischen Meeres in die illyrische, und jenseits der Alpen in die italienische. Sie selbst hielt die Mitte, an den Ufern der Garonne und Rhone, und blieb von den Provenzalen zur Blüthe getrieben, und an der Ausbildung ihrer Töchter mächtig wirkend, einige Zeit in Kraft und Ansehen, bis außer den politischen Veränderungen besonders die früher angeführten Gründe sie nach und nach verwischten. Diese Aenderung der Sprachen ging indessen so unvermerkt vor sich, daß die Gelehrten des einen Volks noch lange die des andern grammatischer Fehler beschuldigten. [1])

Während dieser Belebungen und Verjüngungen blieb das Latein immer noch die Sprache der Gelehrten oder was man damals so nannte. Andres [2]) meint sogar, sie sei fortwährend die Hauptsprache geblieben, und der Eid Ludwig's des Deutschen in romanischer Sprache etwas ganz Außerordentliches und gegen allen Gebrauch gewesen. Doch ward dieses Latein in den Händen der Mönche und Sachwalter immer dürftiger und unbehülflicher und erwies sich immer mehr als eine todte Sprache. Die, welche ihrer am meisten mächtig waren, durften eben nur in den Kirchenvätern einen guten Styl und eine poetische Begeisterung suchen, und die gelehrte Thätigkeit beschränkte sich hauptsächlich auf die Bekämpfung der christlichen Kirche, auf Heiligenlegenden und Kirchenchroniken. Unter den vielen Proben schlechter Latinität, welche Muratori in der 24. und 25. Diss. seiner Antiqu. Ital. med. aevi zusammenstellt, geben wir eine Schrift aus einem Archive zu Cremona vom Jahre 1004, um zu zeigen, wie sehr es an der Zeit war, die lateinische Sprache als ein ehrwürdiges Monument einer längst vergangenen Zeit zu betrachten, und für die neue Geistesrichtung ein neues Organ zu schaffen: „Pro-

1) S. Perticari, Difesa di Dante, cap. 8 ff. Diez, Grammatik der romanischen Sprachen, Thl. I, S. 3 – 88.

2) Origine, Progresso e Stato attuale d'ogni Letteratura, Tom. II, cap. 11.

mitto et oblico me, qui supra Ubertus, una cum meis eredibus ac proëredibus vobis Ubaldo Episcopo, vestrisque successoribus, ut si vos aut vestris successoribus sive vestri Missi venerint in Civitate Papia, ut ego predictus Ubertus aut meis eredibus vel nostri Missi, non abemus vobis venire ospicium ad abere, sicut nuper solidus fuisti abere, et vestris Antecessoribus, in pecia una de terra (un pezzo di terra?) juris suprascripto Episcopo sancte Cremonensis Ecclesie, que esse videtur infra suprascripta Civitate Papia prope Monasterio Sti Felicis; et est ipsa pecia de terra cum in parte Ecclesia, que est consecrata in onore Sti Johanni, et casa soleriata atque terranea, etiam puteum, sive broilo super abente, et in parte curte (corte) et orto" etc.

IV. Provenzalische Sprache. Die romanische Sprache erhielt sich also an den Küsten des Mittelmeers, in der Provence und Languedoc, in Katalonien, den balearischen Inseln, Sardinien und Norditalien, noch mehre Jahrhunderte lang in ihrer ursprünglichen Reinheit fast unverändert. Die ersten Troubadours sangen in derselben bis ins 12. Jahrhundert, nach dem Ausspruch des Goffredo Rudello, und auch späterhin blieb sie die nämliche, nur mit den Verfeinerungen und Bereicherungen, welche jede poetische Begeisterung erzeugt, und hier ganz besonders die übertriebene Spielerei mit der Sprache, das Coquettiren mit den zartesten Empfindungen hervorrufen mußte, und mit den Zusätzen, welche der Fortgang der Zeit und der Sitte gibt. Später als die romanische Sprache auch in den andern Ländern ausstarb, wurde sie in dem Land der Troubadours provenzalische genannt. Das erste provenzalische Gedicht, von dem man noch etwas weiß, kommt nicht vor 1100 vor. Gegen diese Zeit beschrieb Gregor von Bechada, limosinischer Edelmann, in einer sehr langen Geschichte in Versen die damals noch ganz neue Begebenheit des ersten Kreuzzugs. Der Gegenstand mag sehr populär gewesen sein; da aber dennoch das Gedicht spurlos verschwunden ist, so schließt Sismondi wohl mit Recht, daß es wenig Verdienst gehabt haben müsse. Seitdem ertönte die provenzalische Sprache in tausendfältigen Weisen, und erweckte einen im Abendland nie gekannten Enthusiasmus, obgleich man dabei auch die Zeit der all-

gemeinen Aufregung und das originelle Leben der Troubadours mit in Anschlag bringen muß. Von ganz besonderer Wirkung war sie auf Italien, welches eine Zeit lang nur provenzalisch dichtete. Die italienischen Literatoren geben sich zum Theil viele Mühe, ihrer Nation den Ruhm der Selbstbildung ohne fremde Hülfe zu retten; besonders betrifft ihre entschiedene Zurückweisung die Provenzalen. Selbst in der neuern Zeit sucht Perticari [1]) alle mögliche Aehnlichkeiten und Verschiedenheiten in Worten, Wendungen, Buchstaben und Silben hervor, um zu beweisen, daß die italienische Sprache den Provenzalen nichts verdanke, sondern sich ganz allein ausgebildet habe. Der Patriotismus ist indessen hier übel angebracht; denn die italienische Sprache verdankt sehr viel den Provenzalen, und ist mittelbar zum Theil ihr Werk. Als Friedrich Barbarossa sich mit den Provenzalen in Italien selbst ergötzte, wußte man noch nichts von italienischen Dichtern, später waren selbst viele Italiener provenzalische Sänger, da sich der Ruf der Provenzalen über ganz Spanien, Frankreich und Italien verbreitet hatte. Kaiser Friedrich II. zog provenzalische Sänger an seinen Hof in Neapel, und gründete dort in Sicilien die italienische Poesie, die anfangs nichts als eine Nachahmung der provenzalischen Gesänge war. Selbst der große Meister Petrarca bereiste die ganze Provence, um die Sitten und Gesänge jener Dichter kennen zu lernen, und seine Sonette sind ebenfalls eine Nachahmung der provenzalischen Liebeslieder, freilich mit Petrarca's Genius nachgeahmt. Uebrigens ist es ganz klar, daß die provenzalische Sprache der italienischen nicht gleich kommt; sie ging derselben voraus, und ging sogar unter, als die italienische sich erhob. Es wäre eine vergebliche Mühe zu untersuchen, ob die italienische Poesie auch ohne jene gaia scienza der Troubadours etwas geworden wäre, aber es steht eben fest, daß sie jener Vieles verdankt. Im ganzen Westen war die provenzalische Sprache in großer Achtung, sodaß eine Zeit lang Jeder, der gut schreiben und besonders dichten wollte, Franzose, Flamänder, Gasgogner, Burgunder, Katalonier, Italiener, es in dieser Sprache that; selbst in das innere Spanien, an den Hof des

1) Scrittori del trecento, Libr. I, cap. 7 und Difesa di Dante, cap. 20—22.

Königs Alphons von Aragonien, drang ihr Ruf. Aus der Provence wanderte sie dann schon veredelt mit vielen ausgezeichneten Sängern nach Neapel und Sicilien. So folgte Bonifacio von Castellana und Guglielmo von Bergamo dem König Karl I., Blancastro lebte unter Karl II., und Pietro Cardinale am Hofe der Beatrice, Karl's Tochter. Dort war es nun, wo diese Sprache zum Italienischen verfeinert und umgestaltet wurde, daher Dante den Anfang der italienischen Sprache nach Neapel und Sicilien versetzt. Zu gleicher Zeit aber wie in Sicilien hatten sich die provenzalischen Gesänge in ganz Italien verbreitet, und wirkten wie im Süden, so auch im Norden auf die Veredlung des Idioms, nur in Sicilien aus mancherlei Ursachen schneller und besser. Der sicilianische Dialekt und nach ihm die italienische Sprache ist also eigentlich nur die verfeinerte provenzalische Sprache, und diese ging als eine selbständige unter, als sie sich verfeinerte und zur italienischen wurde. Freilich gaben, wie wir später sehen werden, die einzelnen Provinzen Italiens nach ihrer Eigenthümlichkeit auch ihre eignen Formen zur Bildung der neuen Sprache, wie sie mit der Erweiterung des Ideenkreises nothwendig wurden; doch bleibt es ausgemacht, daß von der Provence aus der eigentliche Aufschwung geschah, und diese einen großen Einfluß auf italienische Poesie und Sprache behielt, wie man denn auch noch lange in den sicilianischen Dichtern Provenzalismen findet. [1])

Diesen Einfluß bezeugen erstlich viele provenzalische Worte, welche noch jetzt in ihrer ursprünglichen Form in dem Mund des Landvolks in der Gegend von Rom und Neapel, in den entlegensten Thälern Sabinums und Campaniens, und auch in der Lombardei gebräuchlich sind, gerade so wie wir sie in den provenzalischen Gesängen lesen. Diese Landleute haben ihre Sprache nicht aus den Liedern des Beltrame und Arnaldo gelernt, aber jener Umstand beweist, wie allgemein der Einfluß jener provenzalischen Sänger über ganz Italien sich verbreitet haben muß. Aber auch in die höhere und in die Schriftsprache gingen viele provenzalische Wörter über, wovon wir einige, um unsern Beweis ganz vollständig zu machen, hier folgen lassen: abbassare,

1) Vergl. Gravina, Ragion poëtica, Libr. II, cap. 7.

acciaio, aita, alloggiare, ancora, apparecchiare, acquistare, arrostire, assaggiare, assembrare, attendere, avanzare, avorio, barbiere, bastardo, burro, cammino (für viaggio), cacciato, carcasso, caricare, cereare, civetta, cominciare, corazzo, crucciato, cugino, damigella, davanzo, fardello, formaggio, franco, gaggi, gagliardo, garzone, gioja, guadagnare, guarire, guchiajo, imbrattare, impacciare, intendere, intorno, leno, lasso, ligio, maraviglia, metà, montone, nero, niente, onta, orgoglio, osteria, paese, pensiero, possanza, prigioniero, roba, rogna, ronzino, sabbione, scaldare, sforzare, soggetto, tirare, toccare, trovare, vermiglio, verrettone, poggiare, obbliare, rimembrare, badare, donneare (altes Wort), riparare (für stare), albergare, gioire, calere[1]), soggiorno, arringo, guisa, uopo, quadrello, prode, talento, tenzona, gaio, isnello, sovente, altresì, dottare, dottanza, und eine Menge Wörter in anza und enza, sehr beliebt bei den Provenzalen, und dann häufig nachgeahmt von den italienischen Dichtern Guinicelli, Cavalcanti, Cino, Onesto, Buonagiunta, Piero dalle Vigne, und selbst noch von Dante, Boccaccio und Petrarca.

Besonders die großen Genien des 14. Jahrhunderts, die eigentlichen Gründer der italienischen Sprache, erkannten den reichen Schatz, den das provenzalische Idiom zum Ausdruck ihrer Ideen darbot, und schöpften viel aus demselben, um ihre eigne Sprache zu bereichern, und je näher sich diese ihrer Kindheit befand, desto mehr mußte die provenzalische aushelfen. Dante nahm besonders folgende Wörter auf: aranda (für appena), bozzo (für bastardo), gaggio (obgleich er diese drei nicht zuerst in Toskana einführte), landa, miraglio, smagare (irren, welches letztere Wort auch Petrarca, doch nur einmal, gebraucht), drudo, marca, vengiare, giuggiare, approcciare, inveg-

1) Dieses Wort hatten die Provenzalen sehr im Gebrauch; wenn Jemand ausdrücken wollte, daß er sich um etwas gar nicht bekümmere, so sagte er, er habe es gelegt in non calere, oder a non calere, oder auch a non calente, welche Wendung auch die Toskaner und Dante annahmen, und selbst noch Petrarca:

Per una donna ho messo
Egualmente in non cale ogni pensiero.

giare, scoscendere (für rompere), bieco, grajo, forsennato, tracotanza, welche Wörter auch von den andern Toskanern, besonders Boccaccio, sehr oft gebraucht wurden. Petrarca ahmte weniger nach, doch nahm er die Wörter: gaio, lassato, scurare, gramare, oprire (für aprire, sehr gebräuchlich in der Provence), ligio, tanto o quanto (für per un poco); auch provenzalische Wörter, welche nur wenig von toskanischen verschieden waren, gebrauchte er viel lieber als die gleichen toskanischen, z. B. alma für anima, fora für saria, ancidere für uccidere, augello für uccello, primiero für primo, conquiso für conquistato. Aber nicht nur viele Wörter und Wendungen nahmen die italienischen Dichter von den Provenzalen (z. B. io amo meglio für io voglio più tosto, bei Boccaccio sehr häufig), sondern auch viele Redefiguren, viele Sentenzen, viele Stoffe für Lieder, selbst viele Verse ganz wörtlich, und die besten Dichter nahmen am meisten. Dies Alles beweist zur Genüge nicht nur die große Achtung, in welcher die provenzalische Sprache zur Zeit der Kindheit der italienischen stand, sondern auch den mächtigen Einfluß, den sie auf die Bildung derselben gehabt hat.[1])

V. Italienische Sprache. A. Sicilianischer Dialekt. Von den Provenzalen aus verbreitete sich der Aufschwung in der Kunst zuerst nach Sicilien. Dorthin zogen die vorzüglichsten Sänger, und fanden bei den normannischen Königen, besonders aber an dem Hof Friedrich's II., dieselbe Aufmunterung und Pflege wie an Raimund's Hof zu Toulouse. Hatte sich die romanische Sprache schon in der Provence unter ihrer Feile sehr verfeinert, so fanden sie hier ein Idiom, welches für ihre zarten Tändeleien nicht glücklicher geschaffen sein konnte. Die Insel, welche Theokrit's, Bion's und Moschus' Hirtenlieder erweckte, war von jeher ein Günstling Pans, der Sitz der Ceres, die Kornkammer Roms, das klassische Land der Hirtenliebe. Sowie die weichere Sprache, so erhielten sich hier auch weichere Gefühle, sanftere Empfindungen, welchen das arabische und normannische Ritterthum mit seiner Courtoisie keinen Abbruch that. Die Provenzalen lernten bald die erotischen Laute schätzen, und erkannten die Vorzüge der Form, die ihren Ideen erst den Hauptwerth ge-

1) Siehe hierüber Bembo, Prose, Libr. I, p. 20—37.

ben sollte; so tauschten sie gern ihre Endconsonanten gegen die vollern Vocallaute um, die sich zu dem verweichlichenden Klima besser passen wollten. Dabei half auch der beständige Verkehr mit Griechenland, der blühende Handel mit der Levante, der Zusammenfluß griechischer Gelehrten, welche aus Constantinopel geflüchtet waren, und die Früchte griechischen Geistes und arabischen Fleißes hier ausäeten, und endlich das Beispiel und der Eifer vortrefflicher Fürsten unendlich dazu, einer edlern Empfindung, einer höhern Wißbegierde, einer feinern Sitte, einer neuen Literatur die Bahn zu eröffnen.

So viel glückliche Umstände vereinigten sich, um die romanische Sprache in Sicilien bald zu einem ausgezeichneten Dialekt zu machen. Die Dichter, welche sich derselben bemächtigt hatten, verschafften ihr in ganz Italien Eingang, und machten sie des Erlernens und Nachahmens werth. Von diesem Augenblick an flechte die provenzalische Sprache, und eilte der Vergessenheit zu, von der sie nur ihr Recht als Mutter der noch jetzt so genannten romanischen Sprachen retten konnte. Die provenzalischen Sänger hingegen, die sich nach Neapel gezogen hatten, haben sich ein dauerndes Denkmal in der italienischen Sprache gestiftet, die ihre Entstehung hauptsächlich ihnen zu danken hat. Sie waren es, die zuerst das gemeine Romanische zum **Italico illustre** erhoben, was man schon dadurch anerkannte, daß die italienische Sprache bis zu Dante's Zeit sicilianische genannt wurde. Die jetzt noch übrigen ältesten Dokumente sind wohl schwerlich die ersten Versuche in der neuen Sprache gewesen, und dieselbe mag sich nicht so plötzlich, wie man nach ihnen vermuthen könnte, sondern erst nach einigem Ringen von allen Rauheiten losgeschält haben. Der Mund der Dichter bewirkte, wie in allen Sprachen, diese Verjüngung. Die Prosa ist das Organ der Wissenschaft, und diese, welche die Sprache gebrauchen, aber nicht erst bilden will, wartet deren Mündigwerden gewöhnlich ab, und bleibt eher im entgegengesetzten Falle aus; Völker, deren Sprache nicht nach gewissen Seiten hin ausgebildet ist, mangeln auch der entsprechenden Zweige der Wissenschaft. Die italienische Prosa erschien fast hundert Jahre später, als die ersten Werke der Dichtkunst, als Schriftsprache in dem Geschichtswerk des Matteo Spinello, eines Neapolitaners (1247—68). Kaiser Friedrich's Hof zu Neapel

und Sicilien war die erste und vorzüglichste Wiege der italienischen Sprache. Dieser großherzige und erleuchtete Kaiser rief die Künste und Wissenschaften wieder hervor, sein mächtiger Ruf bewirkte das Erwachen der Italiener, unter seinem Einfluß bereiteten sie das große Werk vor, das Dante kühn begann.[1]) Nicht nur seine Begünstigung, sondern sein Beispiel selbst wirkte mächtig auf die Erhebung und Veredlung der Sprache, welche er mit seinen Söhnen Manfred und Enzio und seinem Sekretair Pier dalle Vigne pflegte. Er dichtete in seiner Jugend, hundert Jahre ehe Dante seine Terzinen schrieb. Und das Wort, das ein Geist wie Friedrich aussprach, ging nicht verloren. An seinem Hofe hatte sich die Blüthe der ganzen Sängerschaft Italiens und der Provence versammelt; daher man in einer alten Novelle liest: la gente che aveva bontade veniva a lui da tutte le parti: e l'uomo (Federigo) donava molto volentieri, e mostrava belli sembianti: e chi aveva alcuna speciale bontà a lui veniano, travotori et belli parlatori.[2])

Seine Söhne Enzio und Manfred ahmten ihren Vater in der Neigung zur italienischen Poesie nach. Von Manfred erzählt Matteo Spinello, daß er oft Nachts durch Barletto zog, indem er Strambotti und Canzoni sang; er hatte dann zur Begleitung zwei sicilianische Musiker, welche große Romanzatori waren.[3]) Mit ihnen wetteiferte der berühmte Pier dalle Vigne, von welchem noch einige durch schöne Gleichnisse ausgezeichnete stanze amorose übrig sind. Eines seiner Gedichte, welches Allacci in den Poeti antichi aufbewahrt, hat ganz die Form eines wahren Sonetts, woraus Manche den Beweis ziehen, daß diese Dichtart sicilischen Ursprungs ist. Wir geben hier einige Proben dieser ersten Dichter, da sie doch in einer Geschichte der Sprache mehr Interesse darbieten, als in einer Geschichte der Poesie einen hohen Rang einnehmen. Zuerst von dem ältesten sicilianischen Sänger, Ciullo von Alcamo:

---

1) Perticari (Degli Scrittori del trecento, Libr. I, cap. 7) ist einer von den wenigen Italienern, welche Friedrich's Wirken vorurtheilsfrei gewürdigt haben.

2) Cento Novelle antiche, nov. 20.

3) Muratori, Scriptores rerum ital., Vol. VII, pag. 1095.

Rosa fresca aulentissima ch'appari inver l'estate,
Le Donne te desiano pulcelle, maritate:
Traheme d'este focora, se t'este a bolontade;
Per te non ajo abento nocte e dia
Pensando pur di voi Madonna mia.
Se di meve trabalgliati, follia lo ti fa fare,
Lo mare poteresti arrompere avanti a semenare
L'abete d'esto secolo tutto quanto assembrare,
Havere me non poteria esto monno
Avanti li capelli m'arritonno.

Eine Probe von Kaiser Friedrich II.:

Valor sur l'altre avete,
E tutta canoscenza.
Null' uomo non poria
Vostro pregio contare,
Di tanto bella siete!
Secondo mia credenza
Donna non è che sia
Alta, si bella, e pare,
Nè ch'aggia insegnamento
Di voi, Donna sovrana.
La vottra cera umana
Mi da conforto, e facemi allegrare:
Allegrare mi posso, o Donna mia!

Einige Stanzen von Pier dalle Vigne:

Amore in cui i' vivo ed ho fidanza,
Di voi, bella, m'ha dato guiderdone:
Guardomi infin che venga la speranza,
Pure aspettando buon tempo e stagione.
Com' uom ch'è in mare, ed ha speme di gire,
Quando vede lo tempo ed ello spanna,
E giammai la speranza non lo 'nganna.
Così farà, Madonna, il mio venire.
Oh potess' io venire a vo' amorosa,
Come 'l ladrone ascoso, e non paresse!
Ben mi terria in gioia avventurosa,
Se amor tanto di bene mi facesse.

I' ben parlante, donna, con voi fora,
E direi, come v'amai dolcemente
Più che Piramo Tisbe, e lungamente
I' v'ameraggio, infin ch' i' vivo ancora.
Vostro amore mi tiene in tal disire
E donami speranza e sì gran gioi',
Che non curo, sia doglia, o sia martire
Membrando l'ora, ch'io vegno da voi.
Che s' io troppo dimoro, aulente cera,
Sarà ch'io pera, e voi mi perderete.
Adunque, bella, se ben mi volete,
Guardate ch'io non mora in vostra spera.
In vostra spera vivo, Donna mia,
E lo mio core ad esso voi rimando:
Già l'ora tarda mi pare che sia:
E fino amore al vostro cor dimando.
I' gardo tempo che mi sia piacente,
E spando le mie vele in ver voi, Rosa,
E prendo porto là, u' si riposa
Lo mio core allo vostro insignamente.
Mia canzonetta, porta i tui compianti
A quella che in balia ha lo mio core:
Tu le mie pene contale davanti,
E dille, com' io moro per su' amore.
E mandami per suo messaggio a dire,
Com' io conforti l'amor che la porto.
E se io ver lei feci alcuno torto,
Donimi penitenza al suo volere.

Es kann nicht anders sein, als daß sich in den ersten Anfängen der italienischen Poesie viele Provenzalismen finden. Fast alle jene Gedichte vor Dante waren ja nur provenzalische Liebesgesänge, Provenzalen waren zum Theil die Dichter selbst, welche ihr Idiom in Sicilien änderten, den Text ihrer Lieder brachten sie schon aus Südfrankreich mit, und manche Ausdrücke mußten bei der beständigen Wiederholung und Bearbeitung eine gewisse Autorität erlangt haben, und in ihrer kräftigern Form schwer durch weichere Laute zu ersetzen gewesen sein. Diesen Dichtern deswegen den Ruhm der Gründung der italienischen Sprache ab-

sprechen zu wollen, wie es hin und wieder geschehen ist und sogar noch geschieht, kann nur dem einseitigsten Municipalpatriotismus einfallen.

B. Toskanischer Dialekt. Unter den übrigen italienischen Dialekten verdient besonders der toskanische noch eine eigne Betrachtung. Etrurien hatte schon in den ältesten Zeiten eine eigne Sprache, welche sich mit der celtischen und griechischen in die Herrschaft Italiens theilte. Es ist merkwürdig, daß von einem Volk, welches durch seine Kultur, seinen Handel, seine Kunst so weit über alle seine Zeitgenossen hervorragte, in Hinsicht auf Wissenschaft und Sprache so äußerst spärliche Monumente übrig sind. Das Hauptmaterial für das Studium der etruscischen Sprache sind nur noch die verschiedenen, theils längern, theils kürzern Inschriften. Die kürzern befinden sich auf den Gemmen, Medaillen, und bestehen fast nur in einzelnen Namen, welche eine Erklärung der sie begleitenden Figur zu geben scheinen; die längern enthalten die Grabmonumente, Urnen, Vasen u. s. w., und besonders die Altäre, Candelaber und Statuen. Die Hauptsache ist dabei die häufig angebrachte lateinische Uebersetzung, in welcher die Eigennamen den Schlüssel zum etruscischen Alphabet abgeben. Indessen haben diese Uebersetzungen immer noch sehr wenig Licht über den Sinn der Inschriften verbreitet, und die Forscher haben sich noch vergeblich bemüht, sie mit den etruscischen Originalen in vollkommene Uebereinstimmung zu bringen. Die wichtigste Entdeckung für diese Sprache waren die sieben eugubinischen Tafeln, welche im Jahre 1444 in der Gegend von Gubbio ausgegraben wurden. Ihre Inschriften bilden nun das Hauptmonument, sind aber, sowie die übrigen, aller Bemühungen der Gelehrten ungeachtet, bis jetzt ein unauflösliches Räthsel geblieben, und man kam meist in den Fall, wie Pignotti sagt, di prendere l'ombre per corpi.

Schon in frühern Jahrhunderten erwachte mit der Liebhaberei, etruscische Monumente zu sammeln, auch das Studium der Sprache; allein die grelle Verschiedenheit der Meinungen, die sich noch immer bei jedem neuen Entzifferungsversuch kund gibt, beweist, wie weit man noch von der Kenntniß derselben entfernt ist. Man gab ihr bald einen ägyptischen, bald einen griechischen, bald einen asiatischen Ursprung. Giambullari, in seinem Werk

Dell' origine della lingua fiorentina, gibt ihr die hebräische Sprache zur Schwester, und leitet beide von der armenischen ab. Er verwechselt aber die etruscische Sprache, welche er so wenig als Andere kannte, mit der toskanischen, welche allerdings manche Eigenheiten und Wendungen den alten Erinnerungen und Nachklängen aus dem etruscischen Idiom verdanken mag, das ja auch an der Bildung der lateinischen Sprache mithalf. Sein Beweis wird dadurch verwirrt und unvollständig, und verliert noch mehr Kraft, da er Schlüsse von der neuern Sprache auf die alte macht, und doch die toskanische aus einer Vermischung mehrer spätern Idiome entstehen läßt. [1])

Die meisten Gelehrten leiten die etruscische Sprache von der

---

1) Ich gebe hier seinen Beweis vollständig, nicht als wirklichen Beweis, sondern weil seine Bemerkungen manche Aufklärung über die Bildung der Sprache geben können: „Die Eigenheiten der etruscischen Sprache, welche ihren armenischen Ursprung verrathen, sind: 1) die Substantiven haben keine Casusendung, sondern ändern sich nur zum Zeichen des Singular und Plural. 2) Die tuscische Sprache hat, wie die armenische, keinen Comparativ, sondern muß più vor das Adjectiv setzen. 3) Die armenische hat keinen Superlativ, sondern drückt ihn durch Wiederholung des Worts aus; so auch häufig die toskanische, z. B. va ratto ratto (für rattissimo), me ne resta poco poco (für pochissimo). 4) Die Toskaner verbinden, wie die Armenier, oft den Singular des Verbi mit dem Plural des Subjects, wie: e' vi è dieci cavalli; so auch Dante, Inferno, 19. v. 19. L'un degli quali, ancor non è molt' anni. 5) Die Armenier gebrauchten sehr oft das Pronomen angehängt an das Verb, an die Präposition, und häufig an das Nomen; so sagen auch Dante und Boccaccio: signorso (für signor suo), fratelmo (mio), fratelto (tuo). 6) Die Armenier, wie die Toskaner, haben den Artikel. 7) Die Toskaner haben nach armenischem Ursprung nur zwei Genera. 8) Bei den Toskanern, wie bei den Armeniern, bejahen nicht zwei Verneinungen, sondern sie verneinen stärker." Alle diese Eigenheiten, fährt Giambullari fort, bezeugen, daß die toskanische Sprache ihren Ursprung in derjenigen habe, welche jene auch im Gebrauch hat, und das ist weder die lateinische, noch die griechische, sondern die armenische, welche die alte toskanische Sprache selbst war, und von welcher noch jetzt eine unendliche Menge Wörter im Gebrauch sind, wie z. B. ambasciata und ambasceria, abgeleitet von bascer (verkünden), mezzo und ammezzare, von mezah (in zwei Hälften theilen), avello von aval (klagen, weinen), batto, battaglia und batosta von batas (durchstoßen); botte von gabot (Weingefäß), caruccio und carozza, von caruz (kleiner Karrn), come von chemo (wie), cotta von cot (Weste, Kleid) u. s. w.

griechischen ab. Den Anfang mit den Untersuchungen machte der Aretiner Attilio Alessi, welcher aus den seit dem 15. Jahrhundert zusammengetragenen Inschriften ein etruscisches Alphabet aufzustellen versuchte. [1]) Nach ihm folgte der Engländer Thomas Dempster, dessen **Etruria regalis** lange ein Hauptwerk über etruscische Alterthümer blieb. Die große Menge von Dokumenten bezeugen den Fleiß, sowie manche Entdeckungen und Schlüsse den Scharfsinn des Verfassers; allein seine oft leichtfertigen Conjecturen, welche ebenso unsichere Widerlegungen hervorriefen, beweisen, wie wenig Licht auf dem von ihm befolgten Weg zu erlangen ist. Doch ist sein Werk immer noch die Grundlage und der Anfangspunkt aller Untersuchungen. Es blieb fast ein ganzes Jahr unbeachtet, dann erwachte plötzlich in Toskana ein großer Eifer für die vaterländischen Alterthümer. In Cortona (bei Arezzo), dem Mittelpunkt der Ausgrabungen, bildete sich eine **Academia etrusca**; man studirte Dempster's Werk, sammelte von Neuem, verglich, widerlegte, und so entstanden eine Menge Streitschriften, verschiedene Alphabete, und ganz widersprechende Uebersetzungen und Interpretationen, welche die Ueberzeugung fester begründen, daß uns der Schlüssel zu dem Innern des altitalischen Lebens für immer verloren gegangen ist. Die Hauptschriftsteller, welche sich mit der Entzifferung dieser Monumente bemühten, waren Maffei, Passeri, Mazzocchi, Olivieri, Bourguet, Buonarroti, Gori, Salvini, Lami, allein so viel Köpfe, so viele verschiedene Meinungen. Die Hauptschwierigkeit war, das Alphabet aufzustellen, um nur die Inschriften lesen zu können, und über diese Elemente der Untersuchung sind die Gelehrten noch nicht hinausgekommen. Der Franzose Bourguet glaubte einige Anhaltspunkte in diesem Sprachlabyrinth zu entdecken. Indem er die von Dempster herausgegebenen eugubinischen Tafeln verglich, wovon zwei in lateinischen Lettern, aber in etruscischer Sprache geschrieben sind, glaubte er zu sehen, daß die vierte in etruscischen Lettern einen Commentar der zwei lateinischen enthielt, indem es ihm schien, als ob sich hier viele Wörter der lateinischen mit wenigen Aenderungen wiederholten. Auf dieser Basis baute er sein Alphabet auf, welches

1) Sein Werk ist nicht gedruckt worden; das Manuscript befindet sich in der Bibliotheca Riccardiana in Florenz.

nach weitern Vergleichungen vermehrt, bestritten, vertheidigt, den Spätern den Weg bahnte. Die zwei heftigsten Gegner über das etruscische Alphabet waren Gori und Maffei. Der Letztere suchte den Ursprung der Etrusker bei den Kananäern und die Wurzel ihrer Sprache in der samaritanischen. Gori fand mehr Analogie mit der altgriechischen, und ihm stimmten die meisten bei. Lami findet große Aehnlichkeit mit der lateinischen, was sich leicht begreifen läßt, da die etruscische Sprache mit ihren Dialekten, dem oscischen, umbrischen u. s. w. die lateinische bilden half. Einen Hauptschritt endlich zur Lösung dieser Räthsel machte des scharfsinnigen Abbate Luigi Lanzi großes Werk, welches er auf mühsame Studien über die alte lateinische Sprache, die ältesten griechischen Dialekte und die Geschichte der ersten Bewohner Italiens gründete. Viele Vergleichungen mit lateinischen und griechischen Wörtern, die er von den Lexicographen, Scholiasten und alten Grammatikern sammelte, und viele sinnreiche Conjecturen leiteten ihn auf eine neue Bestimmung des etruscischen Alphabets und der Orthographie, und auf eine Auslegung der Inschriften, bei der man bis jetzt meistens stehen geblieben ist. Er leitet die etruscische Sprache theils von der altgriechischen, theils von der altlateinischen ab, wogegen sich nun freilich mit Pignotti einwenden läßt, daß die Griechen ebenso gut ihre Sprache, Kenntnisse und Künste von den Etruskern können erhalten haben, welche nach Winkelmann (Gesch. der Kunst, III, Kap. 1) das älteste europäische Volk waren, welches die Künste noch vor den Griechen betrieb. Wie viel aber bis jetzt durch alle jene mühsamen Forschungen und Streitigkeiten gewonnen wurde, kann man aus den verschiedenen Auslegungen der eugubinischen Tafeln ersehen: Buonarroti hält sie für einen Völkervertrag, Gori und Bourguet für eine oscische Poesie oder ein Klagelied der Pelasger, Gori übersetzt eine derselben in ein Carmen Orthium lamentabile, Olivieri, Maffei und Passeri halten sie theils für Beschreibungen von Gebräuchen, theils für gerichtliche Aktenstücke, bezüglich auf Privatstreitigkeiten, Lanzi endlich glaubt, sie beziehen sich auf Religion und Opfergebräuche. [1])

1) Die Geschichte der etruscischen Sprache findet sich ziemlich vollständig in dem Giornale de' Letterati von Apostolo Zeno und Pier Cate-

Es ist ausgemacht, daß die etruscische Sprache eine lange Zeit vorherrschend in Italien war. Auch nach der Ausbreitung römischer Macht, Sitte und Sprache verlor sie nicht ganz ihre Eigenthümlichkeit, obgleich sie sich stark mit der lateinischen vermischte, bald darauf ihre Selbständigkeit aufgab, und an allen Schicksalen der Sieger Theil nahm. Daher mag die romanische Sprache in Toskana von der in Neapel oder Gallien und Spanien verschieden gewesen sein, und sich darin alte etruscische Wendungen erhalten haben, die dann in die italienische Sprache übergingen, und noch jetzt darin zu erkennen sind. Daß aber die Meinung einiger Patrioten, als habe sich die italienische Sprache nur allein in Toskana und aus der alten etruscischen Sprache gebildet, alles Grundes entbehre, beweist, daß auch andere Städte, die von der etruscischen Sprache und der ganzen Geschichte ihrer Existenz wohl wenig gewußt haben, das Italienische ebenso früh wie die Florentiner ausbildeten. Aber das ist unbestreitbar, daß die Toskaner sich von jeher vor den übrigen italischen Völkern durch ihre höhere Kultur ausgezeichnet haben, und daß ihr angeborner feiner Kunstsinn, der ihnen schon eine so alte Berühmtheit gab, und der sie zuerst unter den Italienern von den verbrauchten Liebesgesängen auf die Bahn der höhern Poesie leitete, sich natürlich auch bei der hohen Ausbildung ihrer Sprache kundgab. Es ist dabei die fremde Kraft nicht zu verkennen, welche der etruscischen Kunst bei ihrem Erwachen in der christlichen

---

rino, Venedig; ferner in Gori's langer Vorrede zu der Difesa dell' Alfabeto etc. Noch vor diesen erschien: Passeri, Picturae etruscorum in vasculis etc., Romae 1767 u. 75, 3 Bde. in Folio, und Desselben In Th. Dempsteri libros de Etruria regali paralipomena, Lucae 1767. In dem erstern Werk befindet sich: linguae oscae specimen singulare quod superest Nolae in marmore musaei seminarii, das etruscische Alphabet von Amaduzzi, eine tavola eugubina, d. h. die zweite Dempster'sche, erklärt von Passeri, und drei kurze Lexica, eines von hebräischen Wörtern, von welchen sich viele etruscische und lateinische ableiten, eines von etruscischen, welche sich in den Schriften und alten Monumenten finden, und eines über die eugubinischen Tafeln. — Vergl. ferner: Bourguet Saggi di Diss. dell' Acad. di Cortona. Luigi Lanzi, Saggio di lingua etrusca e di altre antiche d'Italia per servire alla Storia de' popoli, delle lingue e delle arti. Rom 1789, 3 Bde. Pignotti, Storia di Toscana, Tom. I, pag. 98. Lami, Lettere Gualfondiane. Lett. 20.

Sphäre zu Hülfe kam. Die Provenzalen wirkten mächtig erregend auf die toskanischen Sänger ein, und diese griffen begierig nach der poetischen Speise; sie nahmen von ihren Lehrern viele Wörter, Wendungen und Bilder, selbst den Reim und viele Dichtungsarten, wie Perticari in seiner **Difesa di Dante** an vielen Beispielen beweist.[1]) Als hierauf der neue Ruf von des großen Friedrich Hofe in Neapel ausging, folgten die Florentiner auch dieser Richtung, und bemächtigten sich so, in der Mitte liegend, beider Formen, welche sie vereinigt mit ihrer eigenthümlichen Kunst zu jener Feinheit und Anmuth ausbildeten, die im Petrarca bewundernswerth erscheint. Dieser Ausbildung der Sprache kam noch das besondere Schicksal des Staates zu Statten. Der Hof befand sich hier im Volk, und alle Feinheit der Sitten und der Sprache strömte zuletzt in demselben zusammen. Die vielen Redner, der beständige Antheil an den gerichtlichen Verhandlungen mußten das Volk verfeinern, besonders nachdem es einmal die Unabhängigkeit von kaiserlichen Präfecten von Rudolph I. erkauft, und sich eine Demokratie constituirt hatte, welche übrigens bald von Aufruhr, Tumulten, Neid, Wuth und Raub der Parteien zerrissen wurde. Nirgends wurden so viele Regierungsformen geändert, nirgends so viele Magistrate abgesetzt, sodaß, wie Dante sagt, **a mezzo Novembre non giungea quel ch'ella di Ottobre filava.** Diese beständige Verfolgung, Anklage, Absetzung, wobei das Volk den Schiedsrichter machte, hatte insofern eine große Ausbildung der Sprache zur Folge, als die Gewalt der Rede hier, wie in allen Demokratien, den Ausschlag gab. Wer die Magistratsstühle erobern oder sich erhalten wollte, mußte sich bei dem feinen und geübten Ohr des Volks einer ausgezeichneten Sprache befleißen, um in den Versammlungen die richtende Menge für sich zu gewinnen; und dies war nicht nur die Sorge einiger Weniger, sondern Aller, die bei dem Wechsel gewinnen wollten. Bald triumphirten die Welfen, bald die Gibellinen, bald die Schwarzen, bald die Weißen. So blieb also die feine Sprache niemals das Erbtheil weniger Herrscherfamilien, sondern da Alle herrschen konnten und wollten, so drang diese hohe Ausbildung bis in die unterste Klasse des Volks.[2])

1) Vergl. auch Bembo, Prose, Libr. I, pag. 20—37.

2) Vgl. Gravina, Ragion poetica, Libr. II, cap. 8.

Wo viel Gährung und Aufregung in der Politik ist, da entwickelt sich gewöhnlich auch eine ungemeine Energie in allen Richtungen, besonders in der Kunst. Das Beispiel der Provenzalen und Sicilianer hatte in Florenz einen mächtigen Wetteifer erweckt, und wir sehen hier gegen Ende des 13. Jahrhunderts eine große Menge von guten Schriftstellern und Dichtern auferstehen, die dem Volk einen beständigen Reichthum an guten Mustern vorhielten. In der That befliſſen sich die florentiniſchen Schriftſteller mehr als die übrigen einer großen Reinheit der Sprache, und feilten mehr alle gemeinen Ausdrücke und hartklingenden Worte weg, sodaß der toskaniſche Dialekt bis zu Dante's Zeit der beſte und edelſte war.[1]) Wenngleich Folcacchiero de' Folcacchieri, der Dichter, welchen die toskaniſchen Literatoren gewöhnlich als den Gründer der italieniſchen Sprache voranſtellen, in ſeinen Verſen noch manche Rauheit und wenig Gewalt über die neue Sprache zeigt, ſo ſingt ſchon einige Jahre ſpäter Mico von Siena mit aller Reinheit, welche die kaum im Werk begriffene Befreiung aus den Feſſeln der Provenzalismen erlaubte.[2])

---

1) Selbſt die lateiniſche Sprache hatten die Toskaner noch im 16. Jahrhundert reiner erhalten als die Uebrigen. Als auf dem erſten Tridentiner Concilium die Deliberationen allen Vätern vorgeleſen werden ſollten, wählten Alle den Biſchof Baccio Martelli von Fieſole zum Vorleſer, damit das Leſen Allen verſtändlich ſei. Salvini, Note alla Perfetta Poesia del Muratori.

2) Zur Probe eine Stanze von Folcacchiero (blühte um 1200):

Tutto lo mondo vive sanza guerra,
Et eo pace non posso haver neiente.
O Deo, come firaggio,
O Deo, come sostenemi la terra.
E par, ch' eo viva en noia de la giente
Ogni homo m' è salvaggio:
Non paiono li fiori
Per me com gia soleano,
E gli augei per Amori
Dolci versi faceano a gli albori.

Und von Mico von Siena:

Moviti, Amore, e vattene a Messere
E cantagli le pene, ch' io sostegno:
Digli ch'a morte vegno,
Cielando per temenza il mio volere.

Ein großes allgemein anerkanntes Verdienst hatte um die Sprache der Florentiner Brunetto Latini, der Lehrer Dante's (blühte 1260 — 94). Dieser in Philosophie und Rhetorik sehr bewanderte Sekretair der Republik ist, nach den Zeugnissen der Geschichtschreiber Giov. und Filippo Villani, der Hauptbeförderer der guten Aussprache in Toskana, indem er alle seine Mühe und seinen Einfluß anwendete, dieselbe in dem Volk einzuführen und auszubilden, und in seinen vielen Staatsreden mit dem besten Beispiel voranging.[1]) Sein Name wird daher in den Annalen der italienischen Sprache unvergeßlich sein. Denn er war der Hauptgründer des toskanischen Dialekts, und sein Werk war es hauptsächlich, daß dieser Dialekt als der beste unter den italienischen anerkannt wurde. Dante vorzüglich schöpfte die meisten Wörter zu seinem Italico illustre aus Toskana.[2]) Auch später, als die italienische Schrift- und Dichtersprache längst fest gegründet war, erhielt sich der Ruf von den Vorzügen des toskanischen Dialekts, und manche große Dichter reinigten durch dessen Vermittlung ihren Styl. Arioſto hielt sich häufig in Florenz auf, um seinen norditalischen Dialekt zu mildern[3]), auch Taſſo rühmt in vielen Stellen seiner Schriften die toskanische Sprache, und Alfieri sagt in seinem Viaggi:

Merzede Amore a man gionte ti chiamo,
Ch' a misser vadi là dove dimora.
Di che sovente lui desio, ed amo,
Sì dolcemente lo cor m' innamora:
E per lo foco ond' io tutta m' infiammo,
Temo morire, e già non saccio l'hora,
Ch' io parta da sì grave pena, e dura;
La qual sostegno per lui, disiando,
Temendo e vergognando
Deh il mal mio per Dio fagli a sapere.

1) Egli fu cominciatore e maestro in digrossare i Fiorentini, e fargli scorti in bene parlare, e in sapere giudicare e regere la Republica secondo la politica. Giov. Villani, VIII, cap. 10. Fil. Villani, Vita di Brunetto.

2) Dante, Vulg. El., Libr. I, cap. 17. Gravina, Ragion poetica, Libr. II, cap. 7. Maffei, Storia della Lett. ital., Tom. I, Libr. I, cap. 4.

3) Baruffaldi, Vita dell' Ariosto, pag. 131.

Eccomi all' Arno; ove in sonanti note,
La plebe stessa atticizzando addita
Come con lingua l'aer si percote.

Der jungen Sprache thaten aber auch solche Stützen wie Brunetto Latini sehr Noth. Friedrich's II. Tod war die Losung zum Einbruch der Franzosen, welche unter Karl von Anjou bald ganz Italien überschwemmten, und diese scheinen es von jeher darauf abgesehen zu haben, ihrer Sprache die Herrschaft der Welt zu geben. Die italienische ward sehr bedrängt, und die französische ein Gegenstand des allgemeinen Studiums. Die Universität zu Paris genoß damals schon eines außerordentlichen Rufes, und nächst dem Latein ward das Französische das Organ selbst der italienischen Gelehrten, und erhielt hauptsächlich in Toskana eine Zeit lang das Uebergewicht. Selbst Brunetto schrieb während seines Exils in Paris sein Hauptwerk, den Tesoro, in französischer Sprache, hauptsächlich, wie er selbst angibt, aus dem Grund, weil sie angenehmer und allgemeiner verbreitet sei, als alle andern. [1])

C. Anfang der italienischen Sprache. Hallam wundert sich darüber, daß die Kindheit der italienischen Sprache in Dunkel gehüllt ist. [2]) Doch ist dies derselbe Fall mit jeder Sprache, und wenn ein Volk überhaupt erst etwas in seiner Sprache geleistet haben muß, das auch der Aufmerksamkeit Anderer werth ist, um zu dem Bewußtsein derselben zu gelangen, und ihrem Grund und Ursprung nachzuspüren, so mußte dies in der italienischen Sprache ungleich schwieriger sein, da der Anfang dieser Poesie nur eine Fortsetzung der provenzalischen ist, und eine Sprache in die andere fast unmerklich überging. Ein allgemeiner Anfang der italienischen Sprache läßt sich daher nicht ge-

1) „Et se aucuns demandoit pourquoi chis livre est écris en romans, selon la raison de France, pour chose que nous sommes ytalien, je diroie que ch' est pour chose que nous sommes en France; l'autre pour chose que la parleure en est plus délitable est plus commune à toutes gens." Dasselbe Zeugniß gibt der französischen Sprache auch Martin da Canale, welcher eine Venetianische Chronik aus dem Lateinischen ins Französische übersetzte, aus dem Grund, parceque la lengue franceise cort parmi le monde, et est la plus délitable à lire et à oir que nulle autre. Tiraboschi, Tom. IV, Libr. III, cap. I.

2) Europe during the Middle Ages, Tom. IV, pag. 374.

nau bestimmen. Doch findet sich keine Spur von italienischer Poesie vor Ciullo von Alcamo in Sicilien, welcher von Saladin als lebend spricht, und also vor 1193 geschrieben haben muß. Crescimbeni ist in seiner Meinung schwankend.[1]) Er fängt die lange Reihe italienischer Dichter aus der ersten Zeit mit dem Toskaner Ubaldino dal Cervo an, von welchem sich eine gereimte Inschrift in dem Haus der Ubaldini in Florenz befinden soll, und läßt die italienische Poesie zur Zeit Barbarossa's in Toskana beginnen, meint aber doch, daß die Wiege derselben in Sicilien zu suchen sei, und nennt gleich darauf Ciullo von Alcamo als den ersten Dichter.[2]) Seine Conjecturen sind nicht sehr scharfsinnig,

---

1) Commentarj intorno all' istoria della Volgar Poesia, Vol. II, Part. II, Libr. I.

2) Das Gedicht wird in das Jahr 1184 gesetzt, und erzählt, wie einer der Ubaldini bei Gelegenheit einer Hirschjagd von Friedrich Barbarossa den Kopf des Thiers zum Geschenk erhielt, und ihn in seinem Wappen aufnehmen durfte. Es ist ursprünglich wie in Prosa geschrieben und erst von Quadrio nach den Reimen abgesetzt worden. Es lautet:

De favore isto
Gratias refero Christo
Factus in festo serenae
Sanctae Mariae Magdalenae
Ipsa peculiariter adori
Ad Deum pro me peccatori
Con lo meo cantare
Dallo vero narrare
Nullo ne diparto
Anno Millesimo
Christi salute centesimo
Octuagesimo quarto
Cacciato da veltri
A furori per quindi eltri
Mugellani cespi un Cervo
Per li corni ollo fermato
Ubaldino genio anticato
Allo sacro Imperio servo
Uco piedi ad avacciarmi
Et con le mani aggraparmi
Alli corni suoi d'un tracto
Lo magno Sir Fedrico
Che scorgeo lou tralcico

und stützen sich auf viele Vielleicht. Tiraboschi hat genauer nachgesehen, und sehr triftige Zweifel gegen das Alter der Inschrift erhoben, da das angegebene Datum gar nicht paßt, und nach Muratori und andern Schriftstellern Kaiser Friedrich Barbarossa am 22. Juli 1184, als am Fest der Magdalena, weit von Toskana entfernt war. [1]) Muratori gibt nach Quadrio eine alte Inschrift, die sich auf dem Bogen des größern Altars in dem Dom zu Ferrara befindet. [2]) Allein Tiraboschi und selbst Muratori halten es für zweifelhaft, daß die Inschrift gerade im Jahre 1135 verfertigt worden sei, indem die italienische Sprache kaum im Entstehen begriffen war, und also schwerlich zu Inschriften auf öffentlichen Monumenten gebraucht wurde. Die Fabel, welche Giambullari, und nach ihm viele Toskaner über einen gewissen toskanischen Lucio Drusi verfertigt hatten, um den Ruhm, die italienische Sprache gegründet zu haben, den Toskanern zuzuwenden, ist längst von den bessern Literatoren abgefertigt worden. [3])

Acorso lo sueno di facto
Pero mi feo don della
Cornata fronte bella
E per le ramora degna
Et vuole che la sia
Della prosapia mia
Gradiuta insegna
Lo meo Padre e Ugicio
E Guarento Avo mio
Gia d' Ugicio, gia d'Azo
Dello gia Ubaldino
Dello gia Gotichino
Dello gia Luconazo.

1) Tiraboschi, Tom. III, Libr. IV, cap. 4. Muratori, Annal. d'Ital. ad ann. 1184.

2) Muratori, Antiqu. Ital. med. aevi, Diss. 32. Quadrio, Storia o Ragion d'ogni Poesia, Tom. I, pag. 43. Die Inschrift lautet:

In mille cento trenta cinque nato
Fo questo tempio a Zorzi consacrato:
Fo Nicolao scolptore
E Glielmo fo l'auctore.

3) Crescimbeni, Vol. II, Part. II, Libr. I. Tiraboschi, Tom. III, Libr. IV, cap. 4. Tom. IV, Libr. III, cap. 3. Pignotti, Storia della Toscana, Vol. IV, Del Rinascim. delle scienze e lettere, p. 67. Maffei, Stor. della Letter. ital., Tom. I, cap. 3 ff. Bembo, Prose, Tom. I,

Muratori führt in der 32. Diss. seiner Antiqu. ital. eine Schrift von 1122 aus Ughelli's Italia sacra (Tom. IX) an, als erste Urkunde der italienischen Sprache. Allein dies scheint mir ein Irrthum zu sein. Sie enthält allerdings schon viele italienische Wörter und Wendungen, wie alle lateinische Urkunden jener Zeit, allein ein Hauptgrund, sie eher für ein höchst verdorbenes Latein als für italienisch zu erklären, scheint mir in ihrem Inhalt selbst zu liegen. Denn sie ist eine gerichtliche Urkunde über einige

---

pag. 40. Perticari, Difesa di Dante, cap. 4. — Giambullari (Origine della lingua fiorentina, p. 133) hatte nämlich ein Sonett von einem gewissen Agatone Drusi, Zeitgenossen des Dante, entdeckt, in welchem dieser sagt, daß sein Urgroßvater ein großer Dichter gewesen sei, der zuerst das sicilianische mit dem norditalienischen Idiom vereinigt habe, und hierauf gründet Giambullari seinen ganzen Beweis, indem er hinzufügt, daß jener Lucio Drusi ein gelehrter Mann gewesen sei, der ein Buch in Reimen Della Virtù und eines Della Vita amorosa geschrieben habe, daß er diese beiden Werke zum König nach Sicilien bringen wollen, um sie dort prüfen zu lassen, sie aber durch ein Unglück im Meer verloren, und sich darüber so betrübt habe, daß er bald darauf gestorben sei. Das Sonett ist an Cino von Pistoja gerichtet, und lautet:

Se 'l grand' avolo mio, che fu 'l primiero
Che 'l parlar Sicilian giunse col nostro,
Lassato avesse un' opera d' inchiostro,
Come sempre ch' e' visse ebbe in pensiero,
Non sarebbe oggi in pregio il buon Romiero,
Arnaldo provenzal, nè Beltram vostro;
Che questo de' poeti unico mostro
Terria di tutti il trionfante impero.
Ei di sententie et d'amorosi detti
Gli vinse, et di dolcissime parole;
Ma nella invention vinse sè stesso.
Non Brunellesco o Dante sarian letti;
Chè la luce di questo unico sole
Sola riluceria lungi e da presso.

Die Prahlerei ist etwas zu stark, besonders was den Vergleich mit Dante betrifft, und flößt daher gerechte Zweifel ein. Aber selbst im entgegengesetzten Fall sagt das Sonett weiter nichts, als daß Drusi der erste Norditaliener gewesen sei, der die wesentlichen Verbesserungen der Sicilianer in der italienischen Sprache annahm; er wollte ja auch nach Sicilien reisen, um dort seine Werke einem Richterspruch zu unterwerfen, folglich waren zu seiner Zeit schon die Sicilianer in ganz Italien anerkannt als die besten Dichter in der neuen Sprache.

Gränzbestimmungen zwischen zwei Klostergütern, und die gerichtlichen Aktenstücke wurden zu jener Zeit und noch lange nach dem Anfang der italienischen Sprache nicht italienisch, sondern lateinisch geschrieben, aber in einem Latein, welches allerdings dem Italienischen sehr nahe kam. [1]) So bleibt also das Gedicht des Ciullo von Alcamo, trotz allen Anfechtungen, das erste Monument der italienischen Sprache und die Sicilianer die Gründer. Die Dichter hatten sich desselben zuerst bemächtigt, und die Geschichte, welche immer gern den Spuren der Poesie folgt, empfing von dieser zuerst das neue Geschenk, um es für die Wissenschaften einzuweihen.

Durch die ganze Geschichte der italienischen Grammatik bis auf die neuesten Tage zieht sich ein widerlicher, im Ganzen alberner Streit darüber, in welcher Provinz die italienische Sprache gegründet worden sei. Die toskanischen Gelehrten stehen darin gegen alle übrigen zu Felde, und wenden alle Waffen der Rhetorik, Dialektik und Sophistik an, um ihrem Dialekt das Primat zu retten. Indessen die größten Dichter Italiens, die zum Theil Zeitgenossen des Aufwachens ihrer Sprache waren, stimmen in dem Zeugniß zu Gunsten der Sicilianer überein. Dante sagt in seinem Vulgari Eloquio (Libr. I, cap. 12): „Wir untersuchen zuerst den sicilianischen Dialekt, welcher, wie es scheint, vor allen andern einen Ruf hatte, videtur Sicilianum vulgare sibi famam prae aliis asciscere, da alle Gedichte der Italiener sicilianische genannt werden." Er findet den Grund dieses Vorzugs in dem Charakter der Fürsten, „weil der Kaiser Friedrich und seine Söhne nobilitatem ac rectitudinem suae formae pandentes, donec fortuna permansit, humana secuti sunt, brutalia dedignantes, sodaß alle ausgezeichnete Männer sich an Friedrich's Hof begaben, und Alles, was in italienischer Sprache gedichtet war, sicilianisch genannt wird, was auch wir beibehalten, und unsere Nachkommen werden es nicht ändern können, quod quidem retinemus et nos, nec posteri nostri permutare valebunt." Dasselbe Zeugniß gibt ihnen auch Petrarca,

1) Wir theilen einen Auszug dieser Schrift in dem Anhang dieses Paragraphen mit.

in der Vorrede seiner Epist. famil., und in seinem Trionfo d'Amore, wo er sagt:

Ecco i due Guidi che già furo in prezzo,
Onesto Bolognese, e i Siciliani,
Che fur già primi, e quivi eran da sezzo.

Die Nachkommen Dante's entsprechen aber seiner Erwartung nicht, und häufen Beweise auf Beweise voll verunglückter Logik gegen seinen Ausspruch, wobei es dem Fremden mit Bedauern klar wird, daß der Italiener gar kein italienisches Vaterland hat, sondern nur ein toskanisches, römisches, neapolitanisches u. s. w. Luccheſini [1]) glaubt den toskanischen Ruhm mit einigen Urkunden zu verfechten, welche aber meist aus dem Ende des 13. Jahrhunderts sind, wie die Capitoli dei disciplinati della ven. Compagnia della Madonna von 1295, die Capitoli e Ordinamenti für die Compagnia nuova della passione di ihesu cristo von 1299, das Testament der Contessa Beatrice von 1278 und viele Chroniken und Legenden vom Jahre 1238 an. Man sucht des großen Dante Zeugniß als hervorgerufen von seiner Abneigung gegen Florenz zu verdächtigen, die allerdings in seinem unglücklichen Schicksal hätte gegründet sein können, und dagegen darzuthun, daß die sicilianer und alle andern Dichter der ersten Zeit nicht sicilianisch, sondern allein toskanisch geschrieben haben! [2]) Besonders scheint der Prof. Abbate De Angelis seine Logik dem Municipalpatriotismus aufopfern zu wollen. [3]) Er läugnet selbst den unberechenbaren Einfluß des Kaisers Friedrich, und beweist mit großem Wortaufwand, daß sein Sianese Folcacchiero de' Folcacchieri schon um 1150 geboren sei, und daß Lucio Drusi noch viel früher gelebt habe.

D. Italienische Schriftsprache. Aus der frischen und kräftigen Zusammenwirkung der provenzalischen und sicilianischen Dichter bildete sich also die romanische Sprache immer mehr zur italienischen aus. Die Provence wirkte von Norden her durch die Lombardei, und bereitete durch den Aufschwung, den sie in den

1) Illustrazione delle lingue antiche e moderne, Parte I, cap. 6.

2) Giornale de' Letterati, Pisa, 1822; Tom. III, p. 56. Discorso del Bagnoli sulla lingua italiana.

3) Lett. apol. in favore di Folcacchiero.

Hauptstädten Italiens erregte, auf das feinere Idiom vor, welches von Sicilien ausgehen sollte. Doch hatte auf die Bildung desselben, sowie früher auf romanische Sprache zur Zeit der Völkerwanderung, Klima, Temperament und Lebensweise großen Einfluß, und diese drei Ursachen veränderten sehr mannigfaltig die Aussprache, deren Verschiedenheit übrigens auch schon in den vielerlei Völkerstämmen vor und zu Zeiten der Römer, und den Gästen, die sich nachher in Italien ansiedelten, begründet war. Die Lombarden und nördlichen Italiener, ein kriegerisches Volk in einem kältern Klima, hatten härtere Sprachorgane, folglich eine härtere Sprache, mehr Consonanten und einsilbige Wörter. Die Toskaner, von ihrem Ursprung an ein weicheres, handeltreibendes Volk, hatten eine weichere Aussprache, und da sie gerade in der Mitte lagen, so ziemlich die rechte. Den Neapolitanern gab ihr heißes Temperament mehr Geläufigkeit und Geschwätzigkeit der Zunge, daher häuften sie die Vocale und Silben in ihrer Rede an. So waren schon durch diese örtlichen Ursachen mehre Dialekte erzeugt, die sich, da die Italiener nicht unter Einer Regierung sich befanden, ihre Sprache nicht an Einen Hof gebunden war, an dem sie sich immer wieder hätte läutern können, in eine unendliche Menge von Idiomen absonderten. Denn die neue Sprache war nicht bloß durch den Einfluß von Nord und Süd und durch das Gebirg verändert, welches Italien in zwei große Hälften theilte, sondern die Unterabtheilungen der Dialekte gingen ins Unendliche. Die Verschiedenheit bestand nicht nur unter den benachbarten Völkern, z. B. Toskanern und Römern, sondern selbst wieder in den Provinzen desselben Landes, z. B. in der Romagna unter den Faentinern und Ravignanern, und sogar oft unter den Einwohnern derselben Stadt, wie in Bologna unter den Bewohnern des Borgo di S. Felice und denen der Strada maggiore. [1])

Unter diesen vielen Dialekten gab Dante in seiner Vulg. Elocut. nach der Sprache, die er als die allgemeine Schriftsprache gründete, und illustre, aulica, cardinale, cortigiana nannte, dem Bologneser Dialekt vor allen andern den Vorzug. Auch sind die Schriftsteller, deren Sprache die Crusca als klas-

1) Perticari, Scritt. del trecento, Libr. I, cap. 12.

sisch gelten läßt, nach den Toskanern der größten Zahl nach Bologneser. Napioni schreibt dies wohl mit Recht der berühmten Universität zu, welcher Professoren und Schüler aus allen Gegenden zuströmten, wodurch sich nothwendig eine allgemeine und feine Sprache bilden mußte.[1]) Was auch von den ersten Bologneser Dichtern noch übrig ist, rechtfertigt zur Genüge das Lob, das ihrer Sprache von allen vorurtheilsfreien Literatoren ertheilt wird, welche zugleich Dante's Urtheil vollkommen bestätigen[2]), und Guido Guinicelli, Guido Ghislieri, Semprebene, Onesto, besonders der Erstere, welcher schon 1220, also ganz zu Anfang der Aera der italienischen Literatur geblüht hat, werden in Reinheit des Styls von keinem Andern übertroffen.[3])

---

1) Napione, dell' uso e dei pregj dell. ling. ital., Libr. III, cap. 2, §. 5. Ueber diese Vorliebe Dante's für den Bologneser Dialekt haben geschrieben: Rosini, Risposta ad una lett. del Cav. Monti. Pisa, 1818. Dess. Risposta ad una lett. del Galeani Napione di Cocconato, Pisa, 1818. Niccolini, Discorso in cui si ricerca qual parte aver possa il Popolo nella formazione d' una lingua. Firenze, 1819. Bagnoli, Discorsi, in dem Giorn. de' Lett. Pisan. — Einem dreijährigen Aufenthalt in Bologna schreibt Napioni auch die ausgewählte Feinheit und Lieblichkeit in der Sprache Petrarca's zu, die auch wirklich ohnedies bei seinem Aufenthalt fern von Italien fast ohne Muster ein wahres Wunder wäre. Man sieht aber aus Petrarca's Styl, welche feine Sprache in Bologna geherrscht haben muß. Vgl. auch Tiraboschi, Tom. V, pag. 414.

2) Crescimbeni, Comment. intorno all' istoria della Volg. Poesia, Vol. II, Part. II, Libr. I. Tassoni, Consideraz. sopra il Petrarca, p. 238. Gravina, Ragion Poetic., Libr. II, §. 7. Muratori, Perf. Poesia, Tom. I, Libr. I, p. 16. Giornale de' Lett. d'Ital. 1710, T. I, p. 217.

3) Zur Probe eine Stanze aus einer Canzone von Guido Guinicelli:

Al cor gentil ripara sempre Amore,
Si com' augello in selva la verdura:
Non fe Amore, anzi che gentil core,
Ne gentil core, anzi ch' Amor, Natura:
Ch' adesso com' fu 'l Sole,
Si tosto lo splendore fue lucente;
Ne fue davanti a 'l Sole:
E prende Amore in gentilezza luoco,
Così propiamente
Com' il calore in clarità de 'l foco.

Die Sprache verbreitete ſich mit erſtaunenswerther Schnelligkeit über ganz Italien, ſodaß wenige Städte waren, die nicht einige Reime von einem ihrer Bürger aufzuweiſen hätten. Doch nicht alle dieſe Dichter arbeiteten an der Vervollkommnung der Sprache; manche waren in einem engherzigen Municipalgeiſt ſo verwachſen, daß ſie außerhalb ihrer Mauern kein Vaterland und kein Intereſſe mehr kannten, und dieſe wollten und konnten nicht an dem gemeinſamen Bau einer vaterländiſchen Sprache und Literatur mithelfen; dann muß überhaupt bemerkt werden, daß bei faſt allen ſich mehr oder weniger Provenzalismen vorfinden. Von ſicilianiſchen Dichtern verdienen hier, außer den ſchon genannten, noch einiges Lob: Guido und Odo dalle Colonne, Arrigo Teſta, die Dichterin Monna Nina. Toskana war um dieſe Zeit beſonders reich an Dichtern, unter welchen vor Allen Guido Cavalcanti und Cino von Piſtoja durch ihre reine Sprache hervorragen. Die meiſten übrigen werden von Dante in den gleichen Rang mit den rauhen Sicilianern, Bologneſern und Lombarden geſetzt, wie z. B. Buonagiunta von Lucca, Gallo von Piſa, Mino Mocato von Siena, ſogar Brunetto Latini, ſein Lehrer, und der Mönch Guittone von Arezzo. Das päpſtliche Gebiet, Bologna ausgenommen, nahm wenig Theil an der neuen Sprache, und hat auch äußerſt wenig Ausgezeichnetes aus jener Zeit aufzuweiſen. Der heilige Franziscus von Aſſiſi wird gewöhnlich in erſter Reihe aufgeführt; allein ſein vielbeſprochener Cantico del

---

Und ein Sonett von Oneſto da Bologna (blühte um 1280):

Quella che in cor l'amorosa radice
Mi piantò nel primier; che mal la vidi
Cioè la dispietata ingannatrice
A morir m' ha condotto e tu nol credi
Gli occhi miei mira morti in la cervice
Ed odi gli angosciosi del cor stridi,
E de l' altro mio corpo ogni pendice
Che par ciaschuna de la morte gridi,
A tal m' ha gionto mia Donna crudele
Ch' entro tal dolor sento in ogni parte
Che l' alma a forza da lo cor si parte.
Che 'l mio dolzor con l' amaror del fele
Ha già ben visto Amor com' si comparte
Ben ti consiglio a cio mai non fidarte.

Sole ist in einer Prosa geschrieben, die sehr an das Latein seiner Zeit erinnert. Am ärmsten war wohl die Lombardei, nicht an Dichtern überhaupt, da sie viele der ausgezeichnetsten Troubadours lieferte, aber gerade aus dieser Ursache an italienischen Dichtern. Doch schrieben in einer reinen Sprache Gotto von Mantua, der dieselbe Person mit dem Provenzalen Sordello sein soll, und Bandino von Padua.

Der allgemeine Eifer, der sich durch ganz Italien für das neu gefundene Idiom kundgab, müßte uns erstaunlich scheinen, hätten wir nicht die provenzalische Poesie in demselben Lande ebenso anregend vorhergehen sehen. Die ganze Poesie des 13. Jahrhunderts war nur provenzalisch, und man vertauschte vielleicht nur darum das alte Gewand mit dem neuen, weil der abgenutzte Gegenstand der Gedichte darin wieder einen neuen Reiz bekam. Man war sich im Ganzen (mit wenigen Ausnahmen) noch nicht bewußt, daß man eine neue Sprache hatte, man arbeitete noch nicht mit allgemeinen Kräften, mit einem begeisternden Nationalgefühl an der Veredlung einer allgemeinen Schriftsprache. In der Zeit, wo dieselbe entstand, war eben Italien mehr als je zerrissen und für keine der vielen Parteien ein Vaterland. Dazu kam nun ein fremder Impuls zur Dichtkunst, eine fremde Form derselben, die dem Geist gebieterisch voranging, und in welcher er sich verlor. Kein Wunder also, daß jeder Dichter dieselbe nach seiner Weise benutzte und ausbildete, nur seine Stadt, die er allein als Vaterland kannte, zum Richter und Muster nahm, den Dialekt derselben als den einzig richtigen und als die allgemeine Sprache des italischen Volks darzustellen, und dieses Vorrecht durch mehr oder weniger glückliche Productionen zu verfechten suchte. Bei diesen vereinzelten Bemühungen kam es bald so weit, daß es fast keine Stadt von einiger Bedeutung in Italien gab, die nicht einige Poesien in ihrem Dialekt aufzuweisen gehabt hätte. Diese Unzahl von Dialekten mag im Anfang für die Gründung des Italico illustre von Nutzen gewesen sein, zu welchem die einzelnen Dichter, durch Rivalität angeregt, doch immer ein möglichst ausgebildetes Idiom zubrachten. Allein das Uebel besteht, fast unbegreiflicher Weise, noch, nachdem die italienische Sprache längst durch Meisterwerke fest bestimmt und geregelt ist, und scheint fast unheilbar, oder

will die italienische Municipalmuse warten, bis sie aus der Hand der Politik eine größere Heimath erhält? [1]) Wir geben zu vollständigerm Beweis, und um nicht wieder darauf zurückkommen zu müssen, nach Quadrio die Hauptdialekte, in welchen noch bis zum 18. Jahrhundert Schriften verfaßt wurden.

1) Bergamascischer Dialekt: Uebersetzung der Metamorphosen von Ovid, von Colombano. Eine Travestie des Orlando furioso. Tasso's Jerusalem, übersetzt von Carlo Assonica. Alle im 17. Jahrhundert.

2) Bologneser Dialekt: Giulio Cesare Croce, 1600, viele Gedichte. Uebers. des Tasso von Francesco Negri, 1630. Michelangelo's Komödie, La Tancia, übers. von Timido, 1654. Antonio Maria Monti, zwei Dramen: I Deporti d'Amore in Villa, 1681, und Amor torna in s'al sò, 1698. Lotto Lotti, 1685, großes Gedicht in Ottave Rime über die Befreiung Wiens von den Türken, betitelt: Ch' n' ha cervel, hapa gamb: und mehre Dialogen. Geminiano Magnani, 1000, Dialogen und Gedichte. Tommas Stanzani, 1694, zwei Dramen. Lelio Maria Landi, 1696, Drama. Auch im 18. Jahrhundert finden sich noch einige.

3) Calabrischer Dialekt: Einige Gesänge des Tasso, übers. 1690.

4) Florentinischer Dialekt: Lorenzo di Medici, einige Stanzen, 1568. Francesco Berni, la Cattrina, dramatisches Gedicht, und Il Mogliazzo. Gabbriello Simeoni, Gedichte, 1549. Francesco Doni, mehre Stanzen, 1552. Giacinto Cicognini, Gedichte, 1619. Michelangelo, La Tancia, Komödie, 1585. La Fiera, Komödie. Francesco Baldovini, Gedichte, 1694.

---

1) Quadrio (Storia e Rag. d'ogni Poesia, Vol. I, Libr. I, cap 7) rühmt diese Unzahl von Dialekten als einen großen Vorzug, indem dadurch die allgemeine Schriftsprache immer gewonnen hätte. Wie war dies aber möglich, da dieselbe Eifersucht, die den einzelnen Dialekt hervorhob, auch die andern ausschloß? Der einzige Gewinn, den die vielen Dialekte bis jetzt gegeben, ist eine außerordentliche Menge von Synonymen, welche aber die Italiener, und selbst die Crusca (bei einer Vergleichung ihres Vocabolario mit dem Dict. de l'Acad. franç.) fälschlich einen Reichthum ihrer Sprache nennen. Es geht damit, wie mit Bibliotheken, welche man wegen einer Unzahl von Doubletten reich nennen wollte.

5) Dialekt von Friaul: Graf Ermes Colloredo, Gedichte, 1694.

6) Genueſiſcher Dialekt: Cristofano Zabata, Gedichte, 1588. Paolo Foglietta, Gedichte, 1600. Gian. Giacopo Cavallo, Gedichte, 1636. Francesco Maria Viceti, Ueberſ. des Taſſo.

7) Mailändiſcher Dialekt: Giov. Paolo Lomazzo, Gedichte, betitelt: Rabischdra, der zweite Theil: I divers Rabisch, over Sversarigl etc., 1589. Carlo Maria Maggi, vier Komödien und verſchiedene Gedichte, 1650.

8) Modeneſer Dialekt: Giov. Francesco Ferrari, Rime burlesche, 1570.

9) Neapolitaniſcher Dialekt: Giulio Cesare Cortese, ein epiſches Gedicht, La Vajasseida, 1628. Idylle: La Rosa, ſehr gerühmt von Gravina. Domenico Basile, überſ. den Pastor Fido, 1628. Giov. Batista Basile, ſehr gerühmte Eclo-[illegible] 1678. Fasano, überſ. den Taſſo, 1687. Valentino, großes Gedicht: Napoli scomunicato dopo la Peste, 1674. Virgil's Aeneide, überſ. von Sitillo, 1699.

10) Paduaniſcher Dialekt: Drei Dichter Rava, Maganza und Rustichelli, im 16. Jahrhundert.

11) Römiſcher Dialekt: Cammillo Peresio, Gedicht in Ottave Rime: Il Maggio romanesco, 1688. Giuseppe Berneri, Il meo Patacca, Gedicht, 1780.

12) Saneſiſcher Dialekt: Viele Mitglieder der Akademie ſchrieben eine Menge Farſen. Silvio Forteguerri, Komödie La Filippa, 1705.

13) Sicilianiſcher Dialekt: Antonio Viniziano, ein dicker Band belobter Gedichte, 1572. Le Muse Siciliane, Sammlung von vielen Dichtern, 1645. Giov. Batista del Giudice, bucoliſches Gedicht, Il Battilo, 1686. Simone di Rau, vortreffliche Gedichte, einer der beſten ſicilianiſchen Dichter, 1659.

14) Venetianiſcher Dialekt: Andrea Calmo, Gedichte, 1553. Maganza, 1572. Angelo Ingegneri, 1580. Maffeo Veniero, 1580. Dario Varotari, 1671. Gianfrancesco Businello. Tommaso Mondini, überſ. den Taſſo: Il Goffredo del Tasso cantà alla Barcariola, 1693.

Dieſe Dialektverſchiedenheit war zu Dante's Zeit am größten, und wie die politiſchen Parteien, ſo ſtanden ſich auch die

Dichter in ihren grammatischen Ansprüchen schroff entgegen. Am hitzigsten waren in Verfechtung ihrer Sprachvorzüge die Toskaner, und sie fachten darüber einen Streit an, der noch immer nicht beendet ist, und der damals, ehe noch irgend eine Nationalpoesie existirte, gewiß den Untergang der Sprache herbeigeführt haben würde. Wie wenig übrigens die Toskaner mit ihren Ansprüchen im Recht waren, geht aus der scharfen Zurechtweisung hervor, die ihnen Dante darüber gab, die aber seine gelehrten Mitbürger und Nachkommen, obgleich von den größten Literatoren aller Jahrhunderte vielfach bestätigt, noch immer im Allgemeinen nicht klüger gemacht hat.[1]) Wir werden später auf diesen Streit zurückkommen. Der Vorwurf der Parteilichkeit, womit die Toskaner das Urtheil des großen Dante verdächtigen wollen, möchte wohl auf jene selbst zurückfallen, indem aus dem Werk, worin Dante seinen Italienern erst ihre eigentliche Sprache gab (De Vulg. Eloqu.), nur die reinste Begeisterung für seinen Gegenstand, nur die feurigste Vaterlandsliebe hervorleuchtet, und seine Landsleute hätten aus dem Werk noch mehr als bloße Sprachbemerkungen lernen können, daß nämlich ihr Vaterland sich weiter ausdehnt als bloß auf die Scholle, auf welcher ihre Wiege geschaukelt wurde. Dante geht alle Dialekte, in welchen damals gedichtet wurde, gründlich durch, erkennt das Gute, was jeder hat, sowohl der toskanische als jeder andere, unparteiisch an, findet aber keinen für sich allein geeignet, die allgemeine italienische Schriftsprache zu werden. Sein Urtheil kann uns zuweilen hart erscheinen (was immer der Fall ist, wenn ein Uebel mit der Wurzel ausgerottet werden soll), aber nicht ungerecht, und daß er die Toskaner, deren vortreffliche Dichter er doch bei jeder Gelegenheit hervorhebt, derber zurückweist, kam daher, daß diese mehr Anmaßung zeigten als die übrigen.[2]) Insofern Dante keinem einzelnen Dialekt an-

1) Sie gründen ihre Ansprüche hauptsächlich auf den sehr unbedeutenden Zufall, daß die drei Gründer der italienischen Sprache, Dante, Petrarca und Boccaccio, in ihrem Land geboren seien; indessen der Erstere hat sich selbst von ihrem Dialekt losgesagt, und Petrarca hat die toskanische Sprache eigentlich gar nie gekannt, da er seit seiner frühsten Kindheit von Toskana entfernt gelebt hat.

2) De Vulgari Eloquio sive Idiomate, Libr. I, cap. 9—16. Unter allen Dialekten findet Dante den römischen als den schlechtesten; Romanorum

gehörte, sondern aus allen das Beste herauslas und zu einem harmonischen, auch für erhabene Gedanken und Empfindungen fähigen Ausdruck verarbeitete, insofern ist er mit allem Recht der Gründer der italienischen Sprache genannt worden. Und schon allein als solcher ist er unsterblich. Um sein Verdienst besser würdigen zu können, betrachten wir die Abwege, auf welche die ganze große Dichterzunft zu seiner Zeit gerathen war, und den Standpunkt in Hinsicht der Sprache, auf welchem Italien damals stand. Die Begeisterung, welche den Provenzalen ihre Liebesgesänge dictirte, war natürlich erkaltet. Der Gegenstand dieser Lieder hatte über zwei Jahrhunderte lang die besten wie die schlechtesten Sänger beschäftigt und trug den Keim des Untergangs in sich selbst. In dem Maße als die Begeisterung für den Gegenstand nachließ, mußte aber nothwendig auch die Frische und das jugendliche Glühen des Ausdrucks matter werden, und so sehen wir

---

tristiloquium Italorum vulgarium omnium est turpissimum. So ehrwürdig ihm die alten Römer waren, so verächtlich stellt er ihre Nachkommen dar. „Man muß sich, sagt er, über ihre schlechte Sprache nicht wundern, denn in ihren Sitten, sowie in ihrer Tracht sind sie roher als alle andern.“ (Dies hat sich übrigens ganz geändert, denn der Dialekt der Stadt Rom ist jetzt einer der besten.) Nach diesem ist der schlechteste der von der Mark Ancona, dann der von Spoleto; doch sind in allen dreien Canzoni gedichtet worden. Dann der mailändische und bergamascische, dann der aquilejische und istrianische, qui crudeliter accentuando eructuant; mit ihnen werden verworfen die Dialekte aller Bergbewohner, wie Casentiner, Pratenser, Sardinier u. s. w. Den apulischen und sicilianischen rechnet er unter die besten, sagt aber dabei, daß in beiden auch Dichter mit schlechtem Styl vorkommen. Hierauf wendet er sich an die Toskaner, weist ihre Ansprüche zurück, nennt mehre ihrer gefeierten Dichter, die doch nur in ihrem Dialekt geschrieben haben, quorum dicta non curialia sed municipalia tantum invenientur; und um die Toskaner ganz von ihrer Hartnäckigkeit zu heilen, quoniam Tusci prae aliis in hac ebrietate bacchantur, so hält er ihnen mehre ihrer Provinzialausdrücke namentlich vor. Selbst der Bologneser Dialekt, bei dessen Würdigung er am meisten Parteilichkeit hätte zeigen können, wird von ihm nicht als die Schriftsprache angenommen, obgleich er von ihm rühmt, daß er durch seine Mischung von harten und weichen Ausdrücken ein vorzüglicher Dialekt sei, eorum locutio per commistionem oppositorum ad laudabilem suavitatem remanet temperata. Sein Ausspruch ist übrigens auf das Urtheil aller bessern Toskaner, Sicilianer und Bologneser seiner Zeit gegründet.

die äußere Form, die jenes ersetzen sollte, immer regelmäßiger und bestimmter, aber auch immer kälter und todter hervortreten. Doch die Zeit für diese Tändeleien war vorüber, und sie verdankten wohl ihre lange ausschließliche Herrschaft mitunter auch dem angenehmen Contrast, den sie in den Gemüthern der Menschen in jenen sturmbewegten, gährenden Staaten machten. Dabei erzeugte die wachsende Zahl von Reimern einen größern Wettstreit, und das Halbgenie suchte, was ihm versagt war, durch äußere Mittel zu ersetzen. Daher die vielen Dialekte, womit jeder Reimer dem engen Kreis seiner Stadt schmeicheln wollte; daher die Ueberschwemmung von elenden Versmachern, die sich theils auf dem alten Kissen der Provenzalen breit machten, theils die Mythen des Marienkultus (in wie ganz anderer als griechischer Weise!) besangen. Dante begriff die Gefahr, und arbeitete ihr mit allem Eifer entgegen. „Es mögen einmal aufhören, sagt er an verschiedenen Stellen, die Anhänger der Unwissenheit, die den Guittone von Arezzo und einige Andere erheben, welche in ihren Ausdrücken immer der gemeinen Menge zu gleichen pflegen, sich nicht zu der reinen Schriftsprache erheben wollen, von keiner Regel der Rede wissen, und Alles durch Zufall haben.“ [1])

---

1) Perticari (Scrittori del trecento, Libr. I, cap. 4 und 9—12) führt zur Rechtfertigung Dante's eine Menge Beispiele des schlechten Styls jener gefeierten Autoren an, wovon wir nur zwei ausheben, zuerst eine Ode von Fra Jacopone:

O pregna senza semina
Non fu mai fatto in femina.
O parto inaudito!
Il figliuol partorito
Da entro del ventre uscito
Di madre sigillata.
A non romper sogello
Nato è lo figliuol bello
Lassando il suo castello
Colla porta serrata.

Welcher Gegenstand und welcher Styl! Wie wenig waren jene Dichter von griechischem Geist beseelt, als sie eine Mythologie für ihren Marienkultus erfinden wollten. Noch ein Beispiel von Fra Guittone's italienischer Prosa: L'anima gaude mia in nova e magna grazia, che esso pieno di grazia, onde grazie ogne audo a voi fatte e per voi a catun che prendere

Dieſe kühne Säuberung der Dialekte, womit ſich Dante der ganzen damaligen Fluth von bequemen Schriftſtellern entgegenſetzt, und die er in ſeinem Convito und ſeinem Vulg. Eloqu. beharrlich durchführt, machen auch ohne ſeine Commedia ſeine Verdienſte für Italien unſterblich. Aber nicht durch Lehre allein, auch durch ſein Beiſpiel ward Dante der Schöpfer einer neuen Sprache, und ſetzte ſie, durch die Macht ſeines Genius gebietend, als die alleingültige ein. Er trat mit einem großen nationalen Gedicht auf, welches ganz Italien mit Stolz das Seine nennen mochte, und welches ſeine Nation würdevoll bei andern Völkern empfahl. Unter der Einheit ſeines Stoffes umfaßte er eine Menge Kenntniſſe, welche zu den erhabenſten damals bekannten Wiſſenſchaften gehörten, und in einer Menge oft allegoriſcher Skizzen ſtellte er die Geſchichte ſeines Vaterlandes und ſeiner Zeit in lebendigen und ſeelenvollen Bildern dar. Dieſes Gedicht wurde bewundert, durchſtudirt, ſeine Geſänge ertönten in allen Klaſſen des Volks, durch daſſelbe ward die italieniſche Sprache eine allgemeine der ganzen Nation, und in ihm bewirkte ſich der Zuſammenfluß aller verſchiedenen Dialekte. Das Unternehmen war aber ebenſo ſchwierig als großartig. Die Dialekte boten wohl reiche Mittel zu einem Spaziergang in dem Labyrinth der Liebe, reichten aber bei weitem nicht zu dem erhabenen Flug Dante's aus, und er war genöthigt, ſich auch bei andern Sprachen, der lateiniſchen, griechiſchen und ſelbſt hebräiſchen, Ausdrücke zu entlehnen. Aber auch dieſe Mittel reichten oft nicht aus, und er mußte zu andern greifen, die ſeinem Styl die eigenthümliche Form gaben. Wenn man nämlich ſeine Commedia aufmerkſam lieſt, ſo bemerkt man, daß er beſtändig Umſchreibungen ſtatt des genauen Worts und Aehnlichkeiten ſtatt der Beiwörter gibt. Dies zeigt deutlich die Nothwendigkeit, in welcher ſich der Dichter befand, durch Hülfe ſolcher Umſchreibungen, Wendungen und Beifügungen manche Ideen auszudrücken, denen ein genaues Wort fehlte, und mit Fleiß eine Menge anderer Ideen in ſeinen Diskurs einzuſchieben, um durch ſie den Ausdruck derjenigen zu ergänzen, die er durch ein einzelnes Wort dem Leſer nicht deutlich

---

grazie vuole. Grazia hae fatto voi il corpo vostro piagando, e affriggendo: esso hae fatto e voi ricevuto avete gradivamente. (Lett. 24).

machen konnte. Diese von der Noth gebotenen Zusätze machten denn freilich zuweilen seine Sprache dichterischer. Noch schwerer und fast unmöglich war der Ausdruck abstrakter Ideen. Dante mußte sich daher derselben enthalten und sich darauf beschränken, dem Leser sinnliche Gegenstände vor Augen zu führen, oder seinen allgemeinen Ideen eine sinnliche Einkleidung geben. Daher in seinem Gedicht der Ueberfluß an Sittengemälden seiner Zeit. Endlich mußte der Wunsch, seine Gedanken mit möglichster Genauigkeit auszudrücken, ihn bei dem schwankenden Begriff der Worte bewegen, alle Wortfiguren, Metaphern u. s. w. zu vermeiden. Alle diese Wendungen machten übrigens auch oft seine Sprache unbeholfen und selbst kindisch. Dies gereicht aber nicht ihm zur Last, sondern ist Fehler der Sprache, die er erst mit Kämpfen schaffen mußte, und die ihm oft in seinem hohen Flug Fesseln anlegte. Fast alle Dichter des 14. Jahrhunderts beklagen sich, daß sie für ihre Gedanken und Empfindungen keine genauen Worte in ihrer Sprache fänden. Dante redete also zu den äußern Sinnen, und vermied eine Sprache der Einbildungskraft. In seinem Gedicht zeigt sich wohl ein Gewebe der Phantasie, aber ihm fehlt die Phantasiesprache; es ist voller Gemälde und Bilder, aber die Sprache kehrt immer zur sinnlichen Beschreibung zurück. Ein Vergleich mit Arioste und Tasso wird das Jedem deutlich machen. Die unbeschränkte Fassungskraft Dante's sinkt im Augenblick des Ausdrucks herab, heftet sich an sinnliche Gegenstände und endigt in einer beständigen Beschreibung, während die Imagination der Andern ihre Ideen ausdrücken und in ihrem abstrakten Zustand lassen kann. Zur Ungenauigkeit des Ausdrucks trug noch bei, daß er aus verschiedenen Dialekten Worte nahm, die dasselbe bedeuteten. Dann ahmte er oft die Römer in ihren bündigen Wendungen nach, und hatte dabei den Geist erfüllt mit den Allegorien der heiligen Schrift und mit der Platonischen und Aristotelischen Schule. [1])

Neben und selbst vor Dante erwarben sich auch andere Dichter großes Verdienst um die Bildung der italienischen Sprache. Doch waren sie eher der guten Richtung, die von Sicilien aus

1) Vgl. Lunati, Cenni sull' Origine, sul Progresso et Stato attuale della lingua ital. Roma, 1827. Cap. 3.

gezeigt wurde, gefolgt als selbst schaffend hervorgetreten, und ihr Stoff bewegte sich meist innerhalb dem Kreis, den die provenzalische Poesie gezogen hatte. Unter ihnen bemerken wir hauptsächlich Cino von Pistoja, welchem Dante (De Vulg. Eloquio, I, cap. 17) das Zeugniß gibt, daß er die Sprache veredelt, sie von vielen rauhen Worten, verwirrten Wendungen, fehlerhaften und gemeinen Ausdrücken befreit habe; Guido Guinicelli, welchem Dante zwei ehrenvolle Beinamen: il nobile und il massimo, ertheilt, und besonders Guido Cavalcanti, einen Freund Dante's, von Benvenuto da Imola das zweite Auge der italienischen Literatur genannt. Auch die Prosa wurde sehr gefördert, und neben der unendlichen Menge von Chroniken- und Legendenschreibern, welche bei den Miniaturkriegen ihre Städte mit übertriebenen Lobeserhebungen in erbärmlichem Styl überschwemmten, glänzte auch ein besserer Historiker, der Florentiner Ricordano Malespini, welcher hier besonders hervorzuheben ist, da er zuerst die Geschichte seiner Zeit in gutem und reinem Italienisch schrieb. (Der erste Prosaist ist Matteo Spinello, 50 Jahre vor jenem, aber er schrieb in neapolitanischem Dialekt.) Bei diesem allgemeinen Eifer durfte der Klerus nicht zurückbleiben. Bis 1300 hielt man die lateinische Sprache der Würde der Religion für angemessener; jetzt aber wurde die erste italienische Predigt geschrieben von Fra Giordano, einem Dominikanermönch aus Rivalta, einem Dorf im Pisanischen. Seine Predigten sind, wie alle aus jener Zeit, roh, ohne Rhetorik und Eleganz. Es genügte damals für eine Predigt, in bunter Mischung Stellen aus der heiligen Schrift, ascetische, mystische Materien, Reflexionen, Allegorien und Sentenzen der heiligen Väter zusammenzutragen. Doch hat Giordano wenigstens das Verdienst, zuerst der italienischen Predigt die Bahn gebrochen zu haben.

E. Rhythmik der Italiener. Es ist hier der Ort, etwas über den Ursprung und die Anwendung des Reims zu sagen, welcher keinen so wichtigen Bestandtheil der italienischen Dichtkunst ausmacht. Die Meinungen über seinen Ursprung sind außerordentlich verschieden, und fast alle, die darüber schrieben, geben ihm einen andern Erfinder. Bembo nennt die Provenzalen, Giambullari die Toskaner; Quadrio, Huet, Andres, Muratori, Ginguené und Sismondi glauben, der Reim sei von den

Arabern durch die Provenzalen den neuen Völkern zugekommen.[1]) Fauchet glaubt, daß er eine Erfindung der nördlichen Völker sei, und diese ihn früh nach Italien gebracht haben, wo er erst in den Kirchenhymnen und dann in den Liedern und Oden eingeführt worden sei, um das Ohr der für das Metrum nicht mehr Empfänglichen zu rühren. Die Deutschen brauchten allerdings sehr frühe den Reim in ihren Kriegsliedern, von welchen Karl der Große eine Sammlung veranstalten ließ, und des Benedictiners Otfried Harmonie der Evangelien in Reimen ist schon aus dem 9. Jahrhundert; auch die Normannen und Angelsachsen hatten ihre Reime sehr früh, und Pasquier schließt aus diesem Allen, daß der Reim von Deutschland aus nach Frankreich übergegangen sei.[2]) Kurz, von dem Ersten, der eine Abhandlung über den Reim und seine Anwendung schrieb, Antonio di Tempo von Padua (14. Jahrhundert) bis auf unsere Zeit zieht sich ein Chaos von widersprechenden Meinungen, die jeder Literator vor den übrigen geltend zu machen sucht; und wir möchten hinzusetzen, daß Jeder recht und Jeder unrecht hat: recht, indem jedes Volk seinen Reim unabhängig von den übrigen gehabt hat, unrecht, wenn er ein einziges Volk als Erfinder des Reims und Lehrer aller andern darstellen will. Der hitzige Streit über diesen Gegenstand in Italien im Anfang des 17. Jahrhunderts war jedenfalls ganz müßig.[3])

Es ist ausgemacht, daß jede Sprache Wörter hat, die sich auf gleiche Art endigen, folglich reimen, und es scheint daher nichts natürlicher, als daß die Anwendung dieser Reime zu Liedern, besonders zu improvisirten, wie sie wohl in der ersten rohen Zeit waren, nicht eine Folge einer mühsamen und combinirten Erfindung war, sondern sie sich in einem begeisterten Kopfe ganz von selbst zusammenstellten, wie dies ja auch noch jetzt im-

---

1) Bembo, Prose, I, pag. 30. Giambullari, Orig. della ling. fior., p. 242. Quadrio, Storia et Rag. d'ogni Poesia, IV, p. 299. Andrès, Orig. Progr. etc., T. I, p. 311. Muratori, Antiq. ital., Diss. 40. Ginguené, Hist. litt., T. I, p. 250. Sismondi, Litt. du Midi, I, p. 64.

2) Fauchet, De la Langue et Poesie franç., I, chap. 3 et 7. Pasquier, Recherches de la France, Livr. VII, chap. 3.

3) S. darüber Giornale de' Letterati d'Italia, Tom. VII, pag. 269.

mer der Fall ist. So hat also jedes Volk seine Reime so gut wie seine Dichtkunst gehabt, ohne sie von den andern zu lernen, nur daß der Reim bei dem einen Volk einen sehr untergeordneten, bei dem andern einen Hauptbestandtheil der Poesie ausmachte. Daß der Reim bei jedem Volk früher gebraucht wurde als das Metrum, liegt in der Natur beider, indem das letztere schon eine große Ausbildung der Sprache erfordert. Jede erhöhte Empfindung, besonders der Lust, die sich im Gesang Luft macht, hat die rhythmischen Verse hervorgebracht, die Lust des Augenblicks gab sie ein, ein gewisser Takt machte sie gesanggerecht, und der Reim unterschied die einzelnen Verse, wobei weder die Beobachtung des Metrums noch des Accents den Improvisator beschränkte. Von dieser Art waren wahrscheinlich jene ausgelassenen Lieder, welche die Soldaten und das Volk bei den römischen Triumphaufzügen sangen. Livius erwähnt ihrer mehrmals (Libr. 4. 5. 7. 28. 39) und nennt sie versus incompositos ac rudes. Auch in Athen sangen (nach Maximus Tyrius, Serm. 21) die Landleute rhythmische Verse, wenn sie von der Ernte oder Weinlese lustig in die Stadt einzogen, und ihre Lieder improvisirten. Der Gebrauch dieser Verse ist also, wie es scheint, uralt, ihre Composition die rohste und leichteste, und daher bei den untern Volksklassen immer im Gebrauch gewesen. Nach Rom kamen sie, wie Livius (Libr. VII, cap. 2) sagt, durch die etruscischen Spieler, fanden bald bei der römischen Jugend Aufnahme und Nachahmung [1]), und wurden Fescenninische Verse genannt (von der etruscischen Stadt Fescennia). Besonders wurden sie bei den Vornehmern zu den ausgelassenen Hochzeitliedern angewendet, und kamen daher bald in schlimmen Ruf, abgesehen davon, daß die höhere Dichtkunst die rhythmischen Verse überhaupt nie zuließ. Nur die ersten Dichter aus der Zeit, wo die Sprache noch durchaus roh war, dichteten in rhythmischen Versen, und selbst mit Reimen, wie man denn einige von Ennius kennt. [2]) Mit

1) Livius, im Anfang des 7. Buchs: Imitari deinde eos (ludos etruscos) juventus simul inconditis, inter se jocularia fundentes, versibus coepere.

2) Coelum mitescere, arbores frondescere,
Vites laetificae pampinis pubescere,
Rami baccarum ubertate incurvescere.

der Ausbildung der lateinischen Sprache und der Veredlung der Dichtkunst durch die griechischen Muster verschwand der Reim gänzlich, und das Metrum trat an seine Stelle. Zur Zeit der Klassiker gab es also zwei verschiedene Dichtarten bei den Griechen und Römern, die plebeische oder rhythmische, von der das gemeine Volk nicht abging, und die sich auch bei fröhlichen Gelegenheiten, besonders Hochzeiten, unter die Gebildetern einschlich, und die edlere oder metrische, die ganz ausschließlich von den bessern Dichtern angewendet wurde.[1]) Ungeachtet der ausdrücklichen und sehr deutlichen Zeugnisse der klassischen Dichter, daß sie die rhythmischen Verse und besonders den Reim nie gebrauchten, hat man sich in neuerer Zeit, zumal in Italien, alle Mühe gegeben, um bei ihnen Reime zu finden. Selbst im Homer haben scharfsinnige Gelehrte einige, obgleich sehr wenige, erwischt; es sind meist ähnlich lautende Personennamen, die sich zufällig zusammenfanden. Desto reicher schien die Ausbeute in den lateinischen Klassikern, und Einige, die in Virgil und Horaz wahrscheinlich nichts Besseres zu finden wissen, haben doch wenigstens eine erstaunliche Menge Reime aus ihnen zusammengebracht, worin aber, wenn man sie nach dem Metrum liest, sich meistens keine Spur von Reim entdecken läßt. Kommen ja einmal gereimte Endungen vor, so sind sie ein Werk des Zufalls und keine Absicht dabei zu erkennen; im Gegentheil sieht man aus allen Schriften der Klassiker, und besonders aus einer Stelle des Ser-

---

Haec omnia vidi inflammari,
Priamo vi vitam evitari,
Jovis Aram sanguine turpari.

Cicer. Tuscul. I. Vgl. Quadrio, Libr. II, Dist. II, cap. 2. Muratori, Ant. Diss. 40.

1) Cicer. de Oratore, III, 49. Nec sunt haec rhythmicorum ac musicorum acerrima norma dirigenda. Horat. Epist. II, 1, 145 und besonders 157:

Sic horridus ille
Defluxit numerus Saturnius, et grave virus
Munditiae pepulere; sed in longum tamen aevum
Manserunt hodieque manent vestigia ruris.

Virgil, Georgicon, Libr. II. nennt diese Verse incomtos Rusticorum versus, und Servius sagt dazu: Carminibus saturnio metro compositis, quae ad Rhythmum solum Vulgares componere consueverunt.

vius zu Virgil, daß sie den Reim als etwas Fehlerhaftes vermieden. [1])

Je mehr die klassische Poesie in Verfall gerieth, desto mehr machte sich die Volkspoesie mit ihrem Rhythmus geltend, und sie nahm zuletzt ganz wieder den Platz ein, der ihr vor Ennius gehört hatte. Schon ehe das Latein aufhörte, eine lebende Sprache zu sein, waren die Regeln der Quantität vergessen, oder durch eine accentuirte Aussprache ersetzt. Commodianus, ein christlicher Schriftsteller (gegen Ende des 13. Jahrhunderts, nach Andern unter der Regierung Constantin's), hat uns ein in metrischer Beziehung sonderbares Werk hinterlassen, eine Satire gegen den heidnischen Aberglauben. Seine Hexameter richten sich großentheils nach dem Accent, statt nach der Quantität der Silben. Der Anfang desselben lautet:

Praefatio nostra viam erranti demonstrat,
Respectumque bonum, cum venerit saeculi meta,
Aeternum fieri, quod discredunt inscia corda.
Ego similiter erravi tempore multo,
Fana prosequendo, parentibus insciis ipsis.

---

1) Zu Aeneid. II, v. 56. Trojaque nunc staret Priamique arx alta maneret, macht Servius die Anmerkung: Stares si legeres, maneret sequitur, propter ὁμοιοτελευτον. — Es konnte übrigens kaum anders geschehen, als daß manche Verse einen ähnlich lautenden Ausgang hatten, selbst, wenn die Dichter gar nicht daran dachten. Wir theilen einige von diesen entdeckten Reimen aus Virgil und Horaz mit, um zu zeigen, auf welche Höhe jene Philologen die Dichtkunst der Römer zu stellen mußten:

Totaque thuriferis Panchaïa pinguis arenis.
Hic vero subitum, ac dictu mirabile monstrum.
Et premere et laxas sciret dare jussus habenas.
Cornua velatarum obvertimus antennarum.

Nec venenatis gravida sagittis.
Pone me pigris ubi nulla campis
Arbor aestivâ recreatur aurâ,
Aut in umbrosis Heliconis oris
Aut super Pindo gelidove in Haemo etc.

Natürlich zwei Ablative in a oder o, zwei Accusative in as oder os müssen sich reimen. So hat Cicero auch in Reimen geschrieben. Selbst Ginguené läßt sich irren, und findet in Tibull, Ovid und Propertius eine Menge Reime.

Abstuli me tandem inde, legendo de lege.
Testificor Dominum, doleo, proh! civica turba
Inscia quod perdit, pergens deos quaerere vanos.
Ob ea perdoctus ignaros instruo verum.

Oft gibt Commodianus manche Reihen für Verse aus, die man, selbst nach seinem System, gar nicht scandiren kann, wie:

Paratus ad epulas, et refugiscere praecepta,

oder:

Capillos inficitis, oculos fuligine relinitis.

Hallam (Europe during the Middle Ages, Vol. IV, p. 100), von welchem ich diese Stellen genommen habe, hält es für wahrscheinlich, daß Commodianus in Afrika dichtete, wo die lateinische Sprache am wenigsten rein geschrieben wurde.

Am Ende des 4. Jahrhunderts griff der heilige Augustinus die Donatisten, ebenfalls mit den Waffen der Satire, an, und zwischen seinen und des Vorigen Versen ist ein merklicher Schritt der Zeit sichtbar. Beider Schriften waren für das Volk; aber wenn Commodianus doch noch eine Art von Hexameter anwendete, so schien dieses Versmaß zu Augustinus' Zeit dem Volk schon ganz fremd geworden, und in seinem Gedicht erblicken wir den Reim. Der Anfang desselben lautet:

Abundantia peccatorum solet fratres conturbare;
Propter hoc Dominus noster voluit nos praemonere,
Comparans regnum coelorum reticulo misso in mare,
Congreganti multos pisces, omne genus hinc et inde,
Quos cum traxissent ad littus, tunc coeperunt separare,
Bonos in vasa miserunt, reliquos malos in mare.

Aus dem Lateinischen könnte also freilich der Reim in den neuern romanischen Sprachen abgeleitet werden (wie besonders Velasquez in seiner Geschichte der spanischen Dichtkunst die Uebereinstimmung zwischen den lateinischen und den frühsten spanischen Reimen deutlich zeigt), aber nicht aus dem klassischen Latein, sondern aus dem der Kirchenväter und Päpste, die sich bekanntlich meistens aller Klassicität entäußerten, und mit ihren Reimen schon zu einer Zeit ans Licht traten, wo das Latein noch in seiner alten Reinheit geschrieben wurde, wie z. B. der heilige Augustinus ein Zeitgenosse Claudian's war. Die geistlichen Schriftsteller waren demnach die ersten neuern Reimer, und zwar besonders in ihren an

das Volk gerichteten Schriften, während ihre philosophischen Abhandlungen in einem ernstern und würdigern Styl geschrieben sind. Der Sinn des Volks reichte nicht mehr zu dem edeln Versbau Horazens und Tibullens hinauf; es verlangte andere Mittel, um die Sprüche und Lehren, die schon eine verdorbene Sprache zum Organ wählen mußten, zu verstehen, zu fühlen, im Gedächtniß zu behalten, und diese gaben ihm seine ersten Religionslehrer in den gleichlautenden Endsilben. Der Verfall der Prosodie läßt sich auch in den spätern Jahrhunderten verfolgen. Die geistlichen Dichter Galliens zeigten für dieselbe im 4. und 5. Jahrhundert wenig Geschmack und Achtung. Ein an den Grafen Arbogasti von dem Bischof von Toul, Auspicius, gerichtetes Gedicht (wahrscheinlich schon vor dem Einfall Klodwig's) ist ohne alle Rücksicht auf die Quantität geschrieben. Dessen Anfang:

Praecelso exspectabili bis Argobasto comiti,
Auspicius, qui diligo, salutem dico plurimam.
Magnas coelesti Domino rependo corde gratias
Quod te Tullensi proxime magnum in urbe vidimus.
Multis me tuis artibus laetificabas antea,
Sed nunc fecisti maximo me exsultare gaudio.

Noch viel schlechter sind Chilperich's lateinische Verse aus dem folgenden Jahrhundert.

So stieg also der lateinische Reim auf dem Verfall des Geschmacks, der Wissenschaft und Kultur zu immer höherer Würde. Zuerst kaum dem Witz der Soldaten und des Pöbels dienend oder der ausschweifenden Lust eines Hochzeitstaumels, verband er sich bald mit der ernstern Satire, und ward eine Waffe zur Abwehr des Heidenthums und zur Vertheidigung heiliger Interessen; durch solchen Gebrauch geadelt stimmte er nun auch zum Lobe Gottes und der Heiligen, und selbst die erhabene Hymne verschmähte ihn nicht mehr. Dies begann schon unter den christlichen römischen Kaisern, noch mehr aber unter den germanischen Königen, obgleich zu dieser Zeit noch gute Dichter vorkommen, und die Schriftsteller des Mittelalters unterschieden sehr genau metrische und rhythmische Verse. Der heilige Bonifacius, Bischof von Mainz, um 740, schreibt in seinem vierten Brief: Obsecro, ut mihi Aldhelmi Episcopi aliqua opuscula, seu Prosarum, seu Metrorum aut Rhythmicorum dirigere

digneris. Im Jahre 1195 rühmt Sylveſter Giraldus in ſeinem Speculum Ecclesiae, Libr. IV, cap. 16 von einem gewiſſen Golia, daß er Carmina famosa pluries et plurima, tam metrica quam rhythmica evomuit.[1]) Vorherrſchend war der lateiniſche Reim ſeit dem 6. Jahrhundert, wie man aus vielen Monumenten dieſer Zeit erſehen kann. So begegnen uns eine Menge Reime in dem Werk des heiligen Columbanus: De Vanitate Vitae:

Differentibus vitam mors incerta surripit:
Omnes superbos, vagos moeror mortis corripit etc.

Plerique perpessi sunt poenarum incendia,
Voluntatis lubricae nolentes dispendia etc.

Der Anfang zu dieſen lateiniſchen Reimen des Mittelalters ward wahrſcheinlich mit den leoniniſchen Verſen gemacht, wie man eine Art Hexameter nannte, deren Mitte und Ende zuſammen reimten. Ihr Name ſoll von einem gewiſſen Leonio oder Lionino, Mönch in St. Victor in Marſeille (im 12. Jahrhundert), herſtammen, der aber nicht der Erfinder, ſondern höchſtens der Vervollkommner dieſer geſchmackloſen Verunglimpfung des prachtvollen Hexameters geweſen ſein kann; denn die leoniniſchen Reime kommen ſchon viel früher vor. Crescimbeni (in dem 1. Buch des I. Bds. ſeiner Comment. alla Storia della Volg. Poesia) citirt den Tractat des Theodolus: Von der Verachtung der Welt, der ſchon 480 geſchrieben war, und leoniniſche Reime enthält, wie:

Pauper amabilis et venerabilis est benedictus,
Dives inutilis, insatiabilis est maledictus, etc.,

ſodann die Vorſchriften der alten ſalernitaniſchen Schule, um 1100:

Ova recentia, vina rubentia, pinguia jura,
Cum simila pura naturae sunt valitura.

Oder:

Coena brevis vel coena levis fit raro molesta:
Magna nocet, Medicina docet; res est manifesta.

Auch Muratori gibt in ſeiner 40. Diſſertation viele Beiſpiele von frühen leoniniſchen Reimen, wie die Inſchrift in einem von Beliſar 538 zu Rom gebauten chriſtlichen Tempel:

1) Muratori, Ant. Diss. 40.

Hanc vir patricius Vilisarius urbis amicus
Ob culpae veniam condidit ecclesiam.
Hanc idcirco pedem sacram qui ponis in aedem,
Ut miseretur eum, saepe precare Deum.

Wenn aber Einige dieſe Inſchrift in das 10. Jahrhundert verſetzen wollen, ſo hat der heilige Auguſtinus um 393 ſchon eine Menge ſolcher Reime geſchrieben, beſonders in ſeinem Pſalm Contra partem Donati. Im 11. Jahrhundert wurde aber der Gebrauch der Reime allgemein, wie einige Verſe in dem Gedicht des Mönches Othlonus, 1050, beweiſen:

Porro quod interdum subjungo consona verba,
Quae nunc multorum nimius desiderat usus,
Hoc quoque verborum plus ordine convenienti,
Insuper antiqua de consuetudine feci.

Muratori (a. a. O.) gibt noch eine Menge Reime aus dem 11. und 12. Jahrhundert, und überhaupt waren von da an keine Epitaphien, Inſchriften, Hymnen und andere Poeſien, wo nicht der Reim der Hauptſchmuck wäre. In derſelben Zeit entſtand eben auch die provenzaliſche und bald darauf die italieniſche Poeſie.

Wir laſſen daher unentſchieden, ob die Provenzalen ihren Reim ganz allein den Arabern verdanken, oder auch ohne dieſe nach und nach für ihre Geſänge herausgefunden hätten. Dennoch möchten mehr Gründe für die Araber ſprechen. Die einzigen den Provenzalen bekannten Reimer vor ihnen waren die Araber und die geiſtlichen Dichter. Allein es iſt nicht denkbar, daß Wilhelm von Poitiers oder die erſten ſpaniſchen Dichter zu ihren ausgelaſſenen und fröhlichen Gedichten, die dem Geſang und Tanz Worte geben ſollten, ihre Reimmuſter von den Kirchenvätern genommen hätten. Die ganze Aehnlichkeit nach Inhalt, Zweck und Form der Gedichte beweiſt den arabiſchen Urſprung. Es wäre auch nichts natürlicher, als die Araber zu Lehrern in der neuen Reimkunſt anzunehmen. Die Spanier und Provenzalen ſahen täglich und hörten die Araber in ihrer Sprache dichten, in gereimten Verſen ihre Liebe und Leidenſchaft beſingen, und durch die Grazie und Anmuth ihrer Einfälle und Verſe alle Zuhörer vergnügen und begeiſtern. Ein ſolches Beiſpiel war anregend und zur Nachahmung und weitern Ausbildung ermunternd; die ſchleppenden lateiniſchen Reime der Kirchenväter hätten nie ange-

regt.[1]) Es ist wahr, daß den Arabern von ganz Europa viele ausgezeichnete Männer zuströmten, um ihre Wissenschaften, Keiner aber, um ihre Poesie zu lernen. Allein eben weil die Richtung jener ersten Zeit im 10. und 11. Jahrhundert rein wissenschaftlich war, konnte die Poesie nur in dem heitern Gepränge des jugendlich schwärmerischen Ritterthums ihren Boden finden, und wanderte mit diesem von den Arabern aus; sie ward gleichsam nur durch Anschauung geweckt.[2]) Dabei ist aber auch nicht zu verkennen, daß die Provenzalen durch ihre ungebildete Sprache nothwendig zu einem solchen Hülfsmittel des Reims hingewiesen wurden; auch ist die Ausbildung desselben und die Anwendung zu unendlichen Formen und Dichtarten ihr Werk. Von ihnen aus verbreitete er sich dann in die eben entstehenden romanischen Sprachen, und war in ihnen lange Zeit, und ist noch in der französischen Sprache, ein Hauptbestandtheil der Poesie.[3]) In der italienischen Sprache war er es bis zum 16. Jahrhundert, wie er denn überhaupt in allen romanischen Sprachen seine Alleinherrschaft nur schwer verloren hat. Der Vers der Italiener hat sich, nach dem eignen Urtheil ihrer Gelehrten, weit von der Harmonie und Melodie des lateinischen entfernt, und das italienische Metrum nähert sich sehr der Prosa, ja es unterscheidet sich

---

1) Andrès, Orig. Prog. e Stat. att. d'ogni Lett., Tom. II, cap. 11, pag. 198.

2) Castelvetro behauptet gegen Bembo, daß die Sicilianer schon vor den Provenzalen die Dichtkunst gepflegt haben. (Giunte alle Prose del Bembo. Ed. di Napoli, 1714, p. 38). Er stützte sich auf die Stelle in Petrarca's Praefatio ad Epist. famil.: Pars mulcendis vulgi auribus intenta suis et ipsa legibus utebatur. Quod genus apud Siculos (ut fama est) non multis ante saeculis renatum brevi per omnem Italiam ac longius manavit; apud Graecorum olim ac Latinorum vetustissimos celebratum, si quidem et Romanos vulgares rhythmico tantum carmine uti solitos accepimus; — und dann auf die schon angeführten Verse in dem Trionfo d'Amore, c. 4. Beide Beweise sind aber nicht genügend, denn es ist jedenfalls sicher, daß Wilhelm IX. von Poitiers schon am Ende des 11. Jahrhunderts dichtete, während sicilianische Gedichte erst am Ende des 12. Jahrhunderts vorkommen, außerdem, daß die ersten Sicilianer auch nur Provenzalen waren.

3) Die Versuche des Grafen von St. Leu, in französischen ungereimten Versen zu dichten, sind ganz verunglückt.

ſo wenig von derſelben, daß man auf jeder Seite eines jeden Buchs in italieniſcher Proſa eine Menge Verſe in allerlei Metren findet; die Sprache bedurfte alſo etwas, das die verlorne Harmonie einigermaßen erſetzte, und dies war der Reim.[1]) Schon Quadrio (Libr. II, Distinz. IV, cap. 2) behauptet geradezu, der Reim ſei in der italieniſchen Poeſie ſo nothwendig, daß ohne ihn der Vers bloße Proſa ſei, er mache die Schönheit und eigentliche Seele des Verſes aus. Wenn dieſe Aeußerung übertrieben iſt, und von der an mehren Orten geäußerten ſtarken Vorliebe Quadrio's für den Reim herrührt, ſo entbehrt ſie doch nicht alles Grundes. Der Italiener hat einen eignen Sinn für die vollendete Form, und weiß ſelbſt geringfügigen Dingen ein geſchmackvolles Aeußere zu geben. Selbſt der gemeinſte Mann kann nicht umhin, ſeinen zerriſſenen Mantel in einige maleriſche Falten zu zwingen; Ordnung und Reinlichkeit ſind in den Häuſern und bei den Einwohnern meiſtens entbehrliche Eigenſchaften, aber Alles muß ein kunſtgerechtes Anſehen haben, und Reiſende haben ſchon mehrfach den Inſtinkt der Italiener bewundert, maleriſche Gruppen zu bilden. Auch im politiſchen Leben wurde, obgleich die Lage der Bürger meiſt dieſelbe blieb, beſtändig an der Staatsform gerüttelt, und ſelbſt die Kirche gründete ihre Weltherrſchaft nur durch die beſtimmteſte und ausgeprägteſte Form, welche ſie ihrem Syſtem gab. So war alſo von jeher der Sinn des Italieners auf die Form gerichtet; auch die Form ſeiner Gedanken, die Sprache, fand vielfache Pflege, und gelangte in unglaublich kurzer Zeit faſt zu ihrer Vollendung. Und ſo mag es nun ein, wenigſtens von den Italienern ſehr begierig aufgenommenes Geſchenk der Provenzalen oder ein Zug des Volkscharakters ſein; die Poeſie trat ebenfalls gleich von Anfang in die Form heraus, und verließ dieſe nur ſelten, um von ihrer höhern Stellung zu leuchten. Selbſt viele Gedichte des Petrarca verdanken nur der Feinheit und Anmuth der Sprache ihren Werth, den ihnen der Inhalt niemals geben kann. Dieſe Vorliebe für die Form war zum Theil auch wohl begründet in der Anwendung, die man in der erſten Zeit von der Poeſie machte. Nicht für prüfende Gelehrte,

1) Pignotti, Del Rinascimento delle Scienze e Lett., pag. 60, im IV. Bd. der Storia della Toscana.

sondern für heitere, ausgelassene Gesellschaften wurde gedichtet; die Gesänge sollten nicht durch ihren Inhalt den Geist der Leser erheben, sondern mehr das Ohr der Zuhörer entzücken, oder sie dienten zum Ausdruck der geselligen Fröhlichkeit. Daher ihr leichter Inhalt und ihre schwere Form, und die größten Dichter, Dante, Boccaccio u. s. w., verschmähten es nicht, sich in den verwickeltsten und gezwängtesten Formen abzumühen. [1])

Es war eine Gewohnheit der alten Reimer, zwei Verse in eine Linie zu schreiben, wie aus einem Sonett von Francesco da Barberino, 1290, hervorgeht:

Testo d'un erba, ch'a nom zantilina, fa la mia donna zioiosa partire:
Testo d'un altra, ch'è plu menutina, e gran casone del meo rezoire:
Testo di molta menor persolina, fa basso cor en gran donna gradire:
Testo che nova foia raglina, caro di flato bramoso di gire:
Testo con testo bagnando si scura, che move quella per mie zioie contare,
Il bel parlare, e l'onesto semblante. Testo con testo altra mainera aclusa
Che l'una si mòstra per claro diamante, e l'altra cela il splendor che ivi tant' è.
Di testo en testo ancor zia tanto testo,
Che non porei la glosa star nel sesto.

---

1) Selbst Quadrio behauptet noch zu einer Zeit, wo die Dichtkunst billig höher geachtet werden sollte, alles Ernstes, die italienischen Dichter arbeiteten nur dahin, das Ohr zu vergnügen, und die Verse dienten nur zur Erleichterung des Gedächtnisses. (Libr. II, Distinz. III, cap. I). — Gravina ist wohl der einzige Grammatiker der Italiener, welcher dem Reim den Krieg machte: Nachdem man, sagt er in seiner Ragion poetica, Vol. I, Libr. II, pag. 723, den feinen und gefälligen Fall des Verses, der aus dem Silbenmaß entsteht, verloren hatte, s'introdusse quella grossolana, violenta e stomachevole distinzion delle desinenze simili.

Die ältesten Dichter waren übrigens nicht allzugewissenhaft in ihren Reimen, und man findet oft poi mit cui, dolere mit mandare, regni mit maligni, coloro mit azzurro gereimt. Jenen Reim regni mit maligni hat sich noch der König Robert von Neapel († 1342) zu Schulden kommen lassen.

Die Reime Petrarca's sind in der Ubaldinischen Ausgabe auf dieselbe Art gedruckt, wie sie auch der Dichter schrieb. Ueberhaupt sind in allen alten Handschriften nicht nur die Sonette, je zwei in eine Zeile, sondern auch die Canzonen von Strophe zu Strophe wie in Prosa geschrieben.

Es gibt im Italienischen drei Arten von Reimen: **Rime piane**, mit dem Accent auf der vorletzten Silbe, **Rime sdrucciole**, mit dem Accent auf der vorvorletzten Silbe, und **Rime tronche** oder **rotte**, welche den Accent auf der letzten Silbe haben. Der Gebrauch der **versi rotti** gerieth kurz nach Petrarca, welcher meist nur siebensilbige Verse dafür anwendete, in Verfall, kam aber gegen Ende des 15. Jahrhunderts stark wieder auf, wie die **Rime** von Tibaldeo, Serafina dall' Aquila, Girolamo Benivieni und vieler Andern beweisen, dann gerieth er im 16. Jahrhundert in Vergessenheit, und ward im 17. wieder sehr beliebt; die **Canace**, eine Tragödie von Sperone Speroni, ist voller **versi rotti** jeder Art. Das ästhetische Gesetz erlaubte den Dichtern nur als höchstes Maß elfsilbige Verse. Doch wurde es hin und wieder, sehr geschmacklos, überschritten. Der Gebrauch der zwölfsilbigen **sdruccioli**, d. h. mit dem Accent auf der zehnten Silbe, ist in Toskana sehr alt, obgleich er mit wenig Glück angewendet wurde, und der Poesie ein sehr prosaisches Ansehen gab. In einem Manuscript der **Chisiana**, das eine Sammlung von Poesien des 13. und 14. Jahrhunderts enthält, befindet sich ein Sonett des Florentiners Andrea di M. Bindo Bisdomini, das ganz in **sdruccioli** geschrieben ist. Auch zwölfsilbige Verse mit dem Accent auf der elften Silbe finden sich hier und da unter andern vermischt, wie in dem **Pataffio** des Brunetto Latini:

Pe' falli de' folli, che ton troppo felli
Che fanno le fiche con fioca favella.

Alessandro de' Pazzi, in der Mitte des 16. Jahrhunderts, schrieb mit solchen Versen ganze Komödien und Tragödien.

Die Sache war einmal in den Gang gebracht, und wurde bald übertrieben. Francesco Patrizio erfand dreizehnsilbige Verse, und nannte sie heroische; er schrieb darin sein Gedicht **l'Eridano** (Ferrara, 1557) mit einem Aufsatz über die Bildung dieser Versart. Der Anfang seines Gedichts lautet:

O sacro Apollo, tu che primo in me spirasti
Questo mio nuovo altero canto, e voi, che intorno,
O sacre Muse, a me danzaste, allorche lieto etc.

Luigi Alamanni übertrieb noch ärger. Er erfand sich ein sdrucciolo von 16 Silben, und schrieb darin seine Komödie Flora. Ein Beispiel davon:

E' mi conviene ogni mese, com' hor, venire a rendere
I miei conti in Villa a Simone, il qual sempre dubita,
Che tutti i fattor, c' hanno le sue faccende in mano, il rubino etc.

Endlich meinte der Abt von Guastallo, Bernardino Baldi (1600), der heroische Vers müsse 18 Silben haben:

Non da terrena Musa, non da fallace imaginato Nume,
Come già feci errante, cheggio, Signor, la sospirata aita
Solo in te suo principio, fine havrà in te de le mie labra il suono.

Außer allen diesen hatten die Italiener noch eine Menge besonderer Versarten, die alle bloß in einer mehr oder weniger gezwängten Form bestanden, versi semiletterati, metrici, reciprochi, incatenati, repetiti, isolettici, correlativi, und andere. Unter ihnen sind noch besonders zu bemerken in den Canzoni der ältesten Dichter die Rimate alla Provenzala, worin die Reime theils am Ende, theils am Anfang oder in der Mitte der Verse angebracht waren, z. B. in der Canzone von Rinaldo d'Aquino:

Cantando in lor manera
In fra la Primavera, che ven presente
Frescamente così fronduta
Ciascuno invita d'aver gioia intera.
— — — — — — —
E li versi novelli
Che fan sì dolci, e belli, e divisati
Lor trovati a provasione
A gran tenzone stan per li arbuscelli.

Die Reimsucht erreichte ihren Gipfel in der Leporeambischen Manier, welche den Reim in allen Ecken und Enden des Gedichts anzubringen suchte. Diese geschmacklose, höchst ermüdende Reimart scheint schon in den ältesten christlichen Zeiten bekannt gewesen zu

ſein; denn in einer Hymne des heiligen Auguſtin kommen folgende Leporeambiſche Reime vor:

Abest limus, deest fimus, lues nulla cernitur.
Hyems horrens, aestas torrens illic nunquam saeviunt.
Flos perpetuus rosarum ver agit perpetuum.
Gaudent lilia, rubescit crocus, sudat balsamum.
Virent prata, vernant sata, rivi mellis influunt.

Sie wurde aber erſt recht in die Poeſie eingeführt durch Lodovico Leporeo, der einen dicken Band Sonette und Canzonen auf dieſe Art ſchrieb, und dafür die Ehre genoß, ihr ſeinen Namen zu geben. Hier zur Probe ein Sonett von Pucciandone Martello, von Piſa (13. Jahrhundert):

Similemente gente criatura,
La portatura pura et avenente,
Faite plagente mente per natura,
Siche 'naltura cura vo la gente.
Callor parvente nente altra figura
Non a fattura dura certamente,
Però neente sente di ventura,
Chissua pintura scura no prezente.
Tanto doblata data vè bellessa
Et adornessa messa con plagensa,
Cogna chei pensa sensa permirata;
Però amata fata vonnaltessa,
Che la fermessa dessa conoscensa
In sua sentensa bensa onorata.

Von der Seſtine iſt ſchon die Rede geweſen; ihr ziemlich ähnlich iſt die Diſteſe, worin die Verſe einer Stanze nicht unter ſich, ſondern mit den Verſen der folgenden Stanze reimen. Beide Versarten, ein Vermächtniß der Provenzalen, die aber eigentlich erſt nach Dante recht in Gebrauch kamen, wurden hauptſächlich für die Canzoni angewandt. Zu den vorhandenen Reimarten erfand ſich Dante die **Terza Rima** für ſein großes Weltgedicht, Boccaccio die **Ottava Rima** für das Epos, in ſeiner **Teseida**, Fra Guittone ordnete den Reim des Sonetts, und ſpäter, im 15. Jahrhundert, erfand Poliziano den dithyrambiſchen Vers.

Betrachten wir nun kurz die hauptſächlichſten Dichtarten, zu welchen jene Reime den Grund gelegt haben. Die **Cobola** oder

Cobbola oder Gobola, obgleich auch jede lyrische Composition in sich begreifend, scheint von Francesco Barberino auf gewisse kleine Gedichte von gereimten Versen beschränkt worden zu sein, wie z. B.:

A pelago laudato
Mal pescar ò trovato
Et ancora il nascoso
Troviam pericoloso.
Pigliate al communale
Di cui sai loco, e fondo, e quanto vale.

Das Mottetto, ein ähnliches Gedicht, aber kleiner, geht der Regel nach nicht über die Zahl von fünf Versen hinaus. In Barberino's Gedichten finden sich deren von jeder Art:

Ognun che parla, non parla, ma tace:
Ciascun, che dorme in pace,
Vita fa male, è dottrina verace.

Die Frottola oder Frotta war ein Gemisch von Sprüchwörtern, Gnomen u. s. w., ohne Ordnung zusammengereiht; ein Beispiel von Ranieri de' Samaritani:

Comen Samaria nato for di fe:
Fermo lo nome sovra quello cagio
Così come ver voi son dricto in fe:
Messere Polo però del senno cagio
Sono vi mando canvero Dio fe
E ki rincontra lui vantene cagio
Ludite volte mante,
Ad anime camante:
Probate son parole:
Dicio ke fo parole.

Die älteste Dichtart war die Canzone, deren Erfinder der Provenzale Gherardo di Bornello gewesen sein soll. Die Italiener bildeten sie sehr aus, und gaben ihr mannigfaltige Erweiterungen. Die Hauptreimarten der Canzoni waren die Sestine und Distese, und in der Regel sollte die Zahl der Stanzen fünfzehn nicht überschreiten; doch gab es außerordentlich viele Arten dieser beliebten Dichtung, alle verschieden nach der Länge der Verse, der Stanzen, der Vertheilung der Reime u. s. w., und jedes Jahrhundert hat deren neue hervorgebracht.

Eine Eigenheit der alten Canzoni war das Commiato, die letzte Stanze oder auch nur einige Schlußverse, an das Gedicht selbst gerichtet, eine Art Segensspruch bei seinem ersten Ausgang aus der Hand des Dichters; wie z. B. das Commiato in der Canzone von Odo dalle Colonne von Messina:

Va canzonetta fina
Al buono aventuroso
Ferilo a la corina
Sal truovi disdegnuoso
Ma ferilo chil tene
Ancidela sen fallo
Poi faccia cha me vene
Lo viso di cristallo
E sarò fuor di pene
Et havrò allegranza, e gusto.

Im 17. Jahrhundert war das Commiato etwas außer Gebrauch gekommen, später erscheint es aber wieder.

Die Canzonetta haben auch schon die ältern italienischen Dichter gehabt, sie sind aber in Styl und Charakter sehr gegen die neuern zurück. Derselbe ist leicht und familiär und nicht verschieden von dem Styl der andern lyrischen Dichtarten, aber die spätern Dichter wußten ihm die ganze Grazie und Anmuth zu geben, welche Anakreon seinen einfachen Liedern eingehaucht hat. Hier mag ein älteres von Francesco Barberino folgen:

La pazienza
Qui comenza;
E fatti dimostranza,
Che sofferenza
Par che venza
E parte di Costanza.

Ma per tanto
Che da canto
Amor la manda quinta.
Fa che l'oda;
Che più soda
Serà in te pinta.

Sua figura
Sta secura
Ad un' altra, che pare
Che le voglia
A mala voglia
Una gautata dare.
Quinci prendi;
Se contendi
Al gran ferir d'Amore;
Ne averai
Ne troverrai
Del suo sommo dolzore.
Veste à spernata
Ch' ell' è stata
Da molti percossa.
Così pensa
Graza offensa,
Se da Amor la mossa.

Das Sonett ist eigentlich eine Erfindung der Provenzalen, nur hatte es bei ihnen eine andere Gestalt und glich ziemlich der Canzone. Diese provenzalische Art war auch bei den Italienern ein Jahrhundert lang in Gebrauch, bis Guittone von Arezzo (nach der allgemeinen Annahme) ihm die jetzige bekannte Gestalt gab. Uebrigens finden sich gleichzeitig mit ihm viele andere italienische Sonettendichter, wie Pier delle Vigne, Girolamo Terramagnino, Pucciandone Martello, Lapo Salterello, Maserello von Todi, Guido Guinicelli und viele Andere. Bis die Form des Sonetts festgestellt war, finden sich manche Freiheiten in demselben, Sonette von 13, 15 bis 20 und mehr Versen, dann von elf- und siebensilbigen Versen, entweder rein oder beide vermischt. Ferner sind an die Sonette noch ein, zwei oder drei Verse angehängt, worin sich meist der Dichter demjenigen empfiehlt, an den das Sonett gerichtet ist, wie der Schluß bei einem Sonett des Antonio da Faenza:

Servo son vostro, e con amor sincero
A piacer vostro tutto mi profero.

Man nannte dies Sonetto colla coda. Diese Coda, welche zuerst an ernste und scherzhafte Sonette nach Laune angehängt

wurde, ging auch zu den Neuern über, welche ihr aber bestimmte Regeln gaben, sie auf drei Verse beschränkten, wovon der erste mit dem letzten des Sonetts und die beiden andern unter sich reimen sollten, und ihren Gebrauch nur in burlesken Sonetten erlaubten. — In der ersten Zeit finden sich auch häufig, selbst unter Dante's Gedichten, die später ganz außer Gebrauch gekommenen Sonetti rinterzati oder doppii, wovon hier ein Beispiel von Fra Guittone folgen mag:

O benigna, o dolce, o preziosa,
O del tutt' amorosa
Madre del mio Signore, e Donna mia,
O refugio a chi chiama, o sperar osa
L'alma mia bisognosa
Se tu mia miglior madre aila in obbria.
Chi se non tu misericordiosa,
Chi saggia o poderosa.
O degna 'n farmi amore e cortesia,
Mercè dunque non più mercè sia ascosa,
Ne appaia in parva cosa
Che grave in abondanza è carestia.
Ne sanaria la mia gran piaga fera
Medicina leggiera,
Ma si tutta si fera, e brutta pare
Sdegneraila sanare
Chi gran mastro, che non gran piaga chera.
Se non misera fusse ove mostrare
Se porea ne laudare
La pietà tua tanta e sì vera;
Convien dunque misera
Madonna a te miserando orrare.

Die Ballata war ein Lied, welches, wie auch ihr Name anzeigt, zum Tanz gesungen wurde; ihre ganze Construction, ihre Länge und ihr Inhalt mußte sich also nach dem Charakter des Tanzes richten. Am Schluß der Ballade wurde gewöhnlich noch einmal der Anfang derselben wiederholt, welchen man daher Ripresa nannte. Um aber diese Wiederholung zu vermeiden, pflegten die Dichter auch einen der Ripresa in Zahl und Länge der Verse und im Reim ganz gleichen Schluß anzufügen, wie

ein Beiſpiel von dem Florentiner Mönch Buonagiunta zeigen wird:

De che fera pesanza
Lo meo cor mantene
Poichè cangio lo bene
Daffor ragione di perir dotanza.
} Ripresa.

Per tal rimasso stato
Meo vivere gravoso
E dubioso di dover morire
E se fosse locato
In vaso grazioso
Est amoroso cesseria languire
Pero meo porgo dire
A tal difinitore
Cui nome dico Amore
Che il soprapeso rendera possanza.
Lo dolce membramente
Che spesso al cor mi vene
Talor di pene mi spero alleggiare
Ma in tal paventamento
In quel punto lo tene
Che sta in mene e non sa che lasciare
Onde merze chiamare
La mia mente non fina
Cui per signore inchina
Che tal sospetto vinca sicuranza.
Contra voler m'avanza
Greve doglia di pene
Se chiamar mi convene
Amor che di gioir rende speranza
} Verſe ſtatt der Ripresa zu ſingen.

Das Madrigale, ein kurzes, gewöhnlich aus einer ungeraden Zahl von ungezwungenen Verſen beſtehendes Gedicht, welches einen artigen Gedanken durchführt, iſt eine provenzaliſche Erfindung, aber der Urſprung ſeines Namens unbekannt. Hier eines aus der erſten Zeit von Guido Cavalcanti:

Se m' hai del tutto obliato mercede,
Già però fede il cor non abbandona:
Anzi ragiona di servire a grato
Al dispietato core.

E qual ciò sente simil, me non crede;
Ma chi tal vede? certo non persona;
Ch'amor mi dona un spirito in suo stato,
Che figurato muore:
Che quando quel piacer mi stringe tanto
Che lo sospir si muova;
Par che nel cor mi piova
Un dolce amor si bono
Ch'io dico: Donna tutto vostro sono.

Eine eigne Dichtart sind die Echos, versi ecchici, welche sich in Italien zuerst von Angelo Poliziano finden (1480). Die Anfangsverse einer Stanze seines Orfeo lauten:

Che fai tu, Ecco, mentre ch'io ti chiamo? Amo.
Ami tu due, o pur un solo? Un solo.

Wir theilen hier ein schönes Gedicht dieser Art von Daniele Barbaro (1560) mit:

Ecco, figlia de i boschi e de le valli,
Ignudo spirto e voce errante e sciolta,
Eterno esempio d'amorosi falli,
Che tanto altrui ridice, quanto ascolta;
S' Amor ti torne ne' suoi allegri balli,
E che ti renda la tua forma tolta,
Fuor d'este valli abbandonate e sole,
Sciogli i miei dubbj in semplici parole.
Ecco, che cosa è il fin d'Amore? Amore.
Chi fa sua strada men sicura? Cura.
Vive ella sempre, o pur s'en' more? More.
Debb'io fuggir la sorte dura? Dura.
Chi darà fine al gran dolore? L'ore.
Come ho da vincer chi è pergiura? Giura.
Dunque l'inganno ad Amor piace? Piace.
Che fin' è d'esso, guerra o pace? Pace.

Diese Dichtart ward natürlich in Italien nicht viel angewandt; doch findet sie sich hier und da unter den lyrischen Poesien von Serafino Aquilano, von Conte di S. Martino, Giambattista Amalteo, Tommaso Mocenigo, Cieco d'Adria. Häufiger brauchte man sie in der dramatischen Poesie, besonders in den Farsen des 15. und 16. Jahrhunderts. Auch ist ein sehr schönes Echo in

Guarini's Pastor fido. Giuseppe de' Curtis brachte in einem phantastischen Drama gar ein doppeltes an:

Nè pur dunque oggi t'odo?
Su Caronte volta a Lete
Col tuo remo il mio rimodo, modo, odo.

Höchst sonderbar war die Manier, Gedichte in mehren Sprachen zugleich zu schreiben, sodaß entweder die Strophen oder selbst die einzelnen Verse in verschiedenen Idiomen abwechselten. Die Erfindung ist ebenfalls provenzalisch, und wird einem gewissen Garins d'Apcher zugeschrieben, die Dichtart selbst aber in einem provenzalischen Glossarium, Manuscript der Laurentiana zu Florenz, als eine Cantilena habens sonos diversos bezeichnet. Bei den französischen Dichtern des 12. Jahrhunderts war diese Gattung sehr beliebt, und sind von ihnen noch mehre Proben übrig. Am merkwürdigsten ist unter ihnen das Gedicht des Provenzalen Rambaut de Vaqueiras († 1226). Er nannte es Descort, Streit, Klage eines Liebenden, welcher weder mit seiner Dame noch mit sich selbst einig ist, und für die Ausbrüche seiner Leidenschaft, um besser die Verwirrung seines verliebten Geistes deutlich zu machen, fünf Sprachen zu Hülfe nimmt. In der ersten Strophe klagt die provenzalische, in der zweiten die italienische, in der dritten die französische, in der vierten die gascognische, in der fünften die spanische, endlich in der sechsten Strophe von zehn Versen nimmt er zu je zwei Versen eine von den fünf Sprachen in der nämlichen Ordnung wie in den Strophen. Wir geben das Gedicht ganz, da es zugleich sehr schön die Verwandtschaft jener fünf Idiome ins Licht stellt:

1. Strophe, provenzalisch.

Aras quan vey verdeyar
Pratz e vergiers e boscatges;
Vuelh un descort comensar
D'amor per que vauc aratges.
C'una Dona m sol amar,
Mas camiatz lès son coratges;
Per qu'ieu fauc dezacordar
Los motz els sos els lengatges.

Uebersetzung:

Wenn ich die Wiesen, Weinhügel und Wälder wieder grünen sehe, will ich eine Klage der Liebe anfangen, von der ich gequält bin. Eine Dame, von der ich geliebt war, hat ihr Herz von mir gewendet, so laſſ' ich auch verstimmen die Reime, die Töne und die Sprache.

2. Strophe, italieniſch.
(Nach Crescimbeni toskaniſch.)

Jeu sui selh que be non ayo,
Ni enqueras non l'avero,
Per abrilo ni per mayo,
Si per ma dona no l'o
E entendo son lenguaio;
Fa gran beutat dire no so,
Plus fresca es que flor de glaio,
E io no m'en partiro.

3. Strophe, franzöſiſch.

Belha doussa Dama chera,
A vos mi don e m'autroy,
Ja n'aurai mes joy entera
Se no vos ai e vos moi.
Molt estes mala guereya,
Se ja muer per bona foy.
Mas per nulha maniera
No m partrai de vosta loy.

4. Strophe, gascogniſch.

Dauna, io mi rent a bos,
Quar eras m'es bon e bera.
Ancse es guallard' e pros,
Ab que no 'm fossetz tan fera.
Mout abetz beras faissos,
Ab color fresqu' e novera,
Bos m'abetz e si eu 'bs ag os;
No'm sofranchera fiera.

5. Strophe, ſpaniſch.

Mas tan temo vostre pleido,
Todon soi escarmentado.
Per vos ai pen e maltreito,
E mon corpo lazerado.
La nueit quan jatz e mon leito,

Ueberſetzung:

Ich bin der, welcher kein Gut hat noch haben wird, weder für April noch Mai, wenn ich's nicht durch meine Dame habe, und ihre Sprache höre; nicht weiß ich ihre große Schönheit zu beſingen, friſcher als eine Schwertlilie, und nie werde ich mich von ihr trennen.

Schöne, ſanfte, liebe Dame, dir ergebe ich mich und verpfänd' ich mich; nie werd' ich vollkommene Luſt haben, wenn ich dich nicht habe und du mich. Wohl biſt du mir grauſame Feindin, wenn ich für meine guten Dienſte ſterbe, aber auf keine Art werde ich mich von deiner Gewalt losmachen.

Dame, ich ergebe mich dir, weil du mir jetzt gut und wahr biſt. Immer warſt du froh und ehrbar, wenn du mir nicht ſo grauſam wäreſt. Du haſt offene Miene, mit friſcher Farbe. Du haſt mich, auch hab' ich dich, ich werde meinen Einkauf nicht fehlen.

Aber ich fürchte ſo ſehr dienen Zorn, daß ich davon ganz niedergeſchlagen bin. Durch dich hab' ich Mühe und Qual und mein Herz ganz zerriſſen. Wenn

	Uebersetzung:
Soi mochatz ves resperado. Pro vos cre e non proferto, Falhit soy en mey cuidado, Mais que falhir non cuideyo.	ich Nachts in meinem Bette bin, wache ich oft auf. Ich liebe dich sehr, und gewinne nichts dabei. Ich bin in meiner Hoffnung betrogen, mehr als ich glaubte betrogen zu werden.

6. Strophe, alle fünf Sprachen.

Prov. Bels cavaliers, tant es cars Lo vostr ouratz senhoratges, Ital. Que cada jorn m'esglayo Ho me lasso que faro; Franz. Si sely que g'ey plus chera Me tua, no sai por quoy. Gasc. Ma dauna fe que dey bos, Ni pe l cap sanhta Quitera, Span. Mon corasso m'avetz trayto, E mout gen faulan furtado.	Schöner Ritter, so lieb ist mir deine ehrbare Seigneurie, daß ich täglich erschrecke. Ach, ich Unglücklicher, was soll ich thun, wenn die, die mir theuer ist, mich tödtet, ich weiß nicht warum. Denn bei der schuldigen Treue, bei dem Haupt der heiligen Quitera, du hast mir mein Herz entrissen, und durch deine süße Rede geraubt.

Diese sonderbare Manier war zu Dante's Zeit in Italien sehr beliebt; sowohl einzelne fremde Wörter als auch ganze Sätze wurden in den Gedichten eingeschaltet, und man wählte dazu gewöhnlich die italienische, provenzalische und lateinische Sprache. Petrarca schränkte diese Vermengung auf die beiden erstern ein, aber im 15. Jahrhundert kam der Gebrauch der lateinischen wieder zurück, und italienische und lateinische vermengten sich so, daß nicht nur Poeten, sondern auch Prosaiker beide in denselben Sätzen anwendeten. Diese Unnatur war in allen Dichtarten, außer der Tragödie, erlaubt, alle alten Dichter gefielen sich darin, und selbst Dante schrak nicht davor zurück. Außerdem daß in seiner Commedia zuweilen fremde Worte vorkommen, gab er noch eine lange Canzone zum besten, worin provenzalische, lateinische und italienische Verse abwechseln; die erste Strophe lautet:

Ahi faulx ris per qe trai haves
(Falso riso, ahi perchè tradito avete)
Oculos meos, et quid tibi feci
Che fatto m'hai così spietata fraude?
Jam audissent verba mea Graeci
Sai omn autres Dames e vous saves
(Sanno tutt' altre Dame e voi sapete)
Che 'ngannator non è degno di laude.
Tu sai ben come gaude
Miserum ejus cor qui prestolatur
Eu vai sperant, e par de mi non cure:
(Io vò sperando)
Ahi Deu quantes malure
(Ahi Dio quante sciagure)
Aque fortuna ruinosa datur
A colui, ch' aspettando il tempo perde,
Ne già mai tocca di fioretto verde.

In neuerer Zeit wurde diese Art angewandt von Giov. Giacomo Ricci in seinem Drama I Poeti rivali, worin jeder Dichter in seiner Landessprache redend eingeführt ist. Der Neapolitaner Antonio Ricco schrieb gar eine Disperata in Terzinen, deren jede mit einem Hexameter aus Virgil schließt, wie:

Si bene mi piacque de seguir amore
Hor fugio adesso dal inghanni pravi
Umbrarum hic locus est, somni noctisque sopore.

Selbst auch hebräische Wörter wurden eingeschaltet. Doch die sonderbarste Art dieser Vermengung ist von Antonio Lenio in seinem Oronte Gigante in ottave rime (Venedig, 1531). Seine Stanzen haben abwechselnd italienische elfsilbige Verse und lateinische Pentameter.

Man möchte diese Gedichtegattung, wenigstens bei den Italienern der ersten Zeit, zum Theil als einen Kampf des Losreißens des Neuen von dem Alten, des Lebenden vom Todten bezeichnen. Eine unglückliche Folge dieser Vermengung war die im 15. Jahrhundert entstandene Poesia pedantesca und maccheronica. Sie bestand in scherzhaften lateinischen Gedichten, in welchen eine Menge latinisirter italienischer Wörter eingeschaltet waren. Der Hauptdichter in der pedantesca war der Vicen-

tiner Camillo Scrofa, der Erfinder der maccheronica aber, welche sich weiter ausgebreitet hat, ist der Mantuaner Mönch Teofilo de' Folenghi († 1544). Er schrieb in dieser Art einen dicken Band lyrischer und idyllischer Poesien und ein episches Gedicht über die Thaten des Baldo da Cippada, welches er unter dem Namen Merlino Cocaio herausgab. Wir geben von ihm folgendes Epigramm, betitelt De Cingaris facetia:

Squassabat quondam pelagi fortuna Maranum,
Qui de salata carne pienus erat.
Frangitur arbor, aquas sorbet fundata carina,
Et plorans cocli quisque dimandat opem.
Cingar se misit tantum rosegare mezenos,
Ac si non esset tunc prigolandus aquis;
Scridatur quare mangiat, nec donat ajutum,
Respondet, quia sum sat bibiturus, edo.

Diese Manier, so unnatürlich sie war, fand doch manche Liebhaber, und, was noch unglaublicher scheint, wurde auch zu ernsthaften, empfindungsvollen Gedichten angewandt. Unter Cocaio's Nachfolgern nennen wir besonders zwei: Cesare Orsini, von Ponzano, 1620, schrieb ein Werk, betitelt: I Capricci Maccheronici di Maestro Stoppino da Ponzano, und der Graf Antonio Affarosi von Reggio, 1638, schrieb verschiedene Elegien und Eclogen.

Die ungereimten Verse, versi sciolti, kamen erst im 16. Jahrhundert mehr in Gebrauch [1]), und wurden angewendet zu Komödien, Tragödien, Elegien, Idyllen, epischen, lyrischen und didaktischen Gedichten. Sie sind dreierlei: 1) elfsilbige, deren Erfinder wahrscheinlich Trissino in seiner Italia liberata, 1525, und in seiner Tragödie Sofonisbe, 1529, durch welche letztere er diese Verse in die Dramen einführte; 2) elfsilbige sdruccioli, eine Erfindung des Lodovico Ariosto, welcher sie in seinen Komödien gebrauchte; 3) elf- und siebensilbige vermischt, welche seit

1) Der Cantico al Sole des heiligen Franz von Assisi, welcher gewöhnlich in versi sciolti gegeben wird, kann hier nichts beweisen, da ihn der Verfasser selbst, sowie seine übrigen Gedichte in Prosa schrieb, und dieselben später von einem unbekannten Dichter in Verse gesetzt wurden. P. Iren. Affò, Dissert. su i cantici S. Francesco.

dem Anfang des 16. Jahrhunderts in den Tragödien, z. B. in Trissino's Sofonisbe oft, dann in den Pastorellen und Idyllen vorkommen. Andere Versmaße, welche man hier und da sieht, wie in Speroni's Canace, haben keine allgemeine Gültigkeit erlangt.

Obgleich sich die italienische Sprache durchaus gegen die Versmaße des Alterthums sträubt, so begegnen wir doch in der neuern Zeit häufigen Versuchen in den meisten derselben, und man möchte bei diesen Erscheinungen und den vorgenannten sonderbaren Dichtungsarten immer wieder die herrschende Neigung erblicken, das Wesen der Poesie in die Form zu setzen. Den ersten Versuch in Hexametern und Pentametern machte der Florentiner Leone Battista Alberti, 1450, der aber ganz vereinzelt blieb. Einer seiner Briefe fängt an:

Questa per estrema, miserabile epistola mando
A te, che sprezzi rusticamente noi.

Erst 100 Jahre später trat der Sanese Claudio Tolommei weit entschiedener auf, und stimmte auch viele Andere zu dem Versuch, ohne Rücksicht weder auf Quantität noch auf Accent italienische Spondeen und Daktylen zu erzwingen. Er errichtete zu diesem Zweck in Rom 1539 eine neue Akademie Della nuova Poesia, und gab einen Band seiner Gedichte mit einer Anleitung zu italienischen Metren heraus: Versi e Regole della Poesia Nuova, 1539. In derselben Sammlung finden sich ähnliche Gedichte von Antonio Renieri, Giulio Vieri von Siena, Giovanni Zuccarelli von Canapina, Alessandro Citolini von Venedig, Pietro Paolo Gualterio von Arezzo, Trifone Benzio von Assisi und Andern. Ob indessen die griechischen Metren den Italienern gelungen sind, oder je gelingen werden, mag folgendes aus dem Lateinischen des Navagero übersetzte Epigramm von Claudio Tolommei zeigen:

Ecco 'l chiaro rio, pien eccolo d'acque soavi;
Ecco di verdi erbe carca la terra ride.
Scacciano gli alni i soli co le fronde, co' rami coprendo,
Spiraci con dolce fiato auretta vaga.
Febo ora dal mezzo del ciel piove empie faville;
Arde ora i più freddi monti l'adusto cane.

Fermati: troppo sei da fervide vampe riarso;
Non ponno i stanchi piedi più oltre gire,
Qui l'aure il caldo; qui la stanchezza i riposi;
Qui le gelat' acque puonti levar la sete.

Von Giovanni Cotta (16. Jahrh.) theilt Maffei (Verona illustr., P. II, pag. 210) den Anfang einer Elegie in italienischen Distichen mit:

Nè le tue, nè le mie rime cantami cara Licori,
Suggemi questa voce nel vago udir l'anima.
Copriti quel volto, che sòl mi strugge mirando,
E par gli occhi avidi trammi di fuor l'anima.

Außer dem Hexameter und Pentameter wagten sich die Italiener auch an das choriambische Versmaß, wie folgende Stelle aus der ersten Scene des zweiten Aktes der Tragödie Gierusalemme cattiva von Bernardino Campelli von Spoleto beweist:

Ma qual distruggemi rabida furia?
E come assordami l'orrido numero
De' carmi, ond' Hecate pallida rendesi?
Come spaventami l'Herebo? e seguami
Ciò che di misero l'invido carcere
Serra de Tartaro: rigida perfida
Sorda implacabile, squallida, sordida,
Cruda Tesifone, la miser anima
Così mi laceri? nè a la tua rapida
Sferza già donasi termine, o requie?

Man hat überhaupt das Unternehmen noch nicht aufgegeben; besonders eifrig waren Chiabrera und Paolo Rolli von Verona (Anfang des 18. Jahrhunderts) in Nachahmung des alcäischen und sapphischen Metrums. Hier ein Beispiel des Erstern von Chiabrera:

Scuoto la cetera pregio d'Apolline
Ch'alto risuona: vo, che rimbombino
Permesso, Ipocrene, Elicona
Seggi scelti delle Muse Ascree.

Andere Nachahmungen griechischer Metren findet man häufig in Metastasio und neuerlich in Fantoni's Poesien. Quadrio glaubt, daß es den Italienern mit zwei Metren, dem sapphischen und alcäischen gelungen sei, doch kann man sich vom Gegentheil schon

nach seiner unglücklichen Definition des erstern überzeugen. Er meint, es käme nur auf die Zahl der Silben an, und gibt folgende Regel: die drei ersten Verse haben elf, und der vierte fünf Silben; die zwei ersten Verse reimen unter sich, und die zwei letzten ebenfalls. Dann muß die Hälfte des dritten noch einmal mit den Enden der beiden ersten Verse reimen; sehr oft müssen auch die Mitten der beiden ersten Verse zusammenreimen. Nach einer solchen Anleitung kann kein anderes sapphisches Metrum herauskommen, als das folgende aus der Komödie Il Tempio d'Amore von Galeotto Marchese del Carretto, welches eine Unterredung zwischen der Pazienza und Fileno beschreibt:

Paz. Vivi giocondo, o placido Fileno
Giriamo a tondo questo prato ameno
Che tutto è pieno d'arbori formosi
Floridi e umbrosi.

Fil. Crepin coloro, ch' oltraggiato m'hanno:
Che per ristoro de l'avuto danno
Lascio l'affanno, e vivere vo lieto,
Forte e quieto.

Paz. Questo è il tuo meglio, e buona parte eleggi;
E se 'l consiglio e mie parole appreggi,
Fa, che dispreggi questo esilio ingiusto,
Poichè sei giusto.

Fil. Se conoscessi aver offeso amore,
E in me vedessi macula ed errore,
N'avrei dolore: ma fedele essendo,
Doglia non prendo.

Später machte man sich's noch bequemer, und bildete den vierten Vers nur von vier Silben, und Quadrio meint mit Recht, man könne diese letzte Art ebenso gut sapphisches Metrum nennen, als die andere, da fur beide gleich viel Grund sei. So schrieb Fra Domenico Cavalca seine Oden. Paolo Rolli hat in den seinigen wenigstens den Reim weggelassen.

Ungeachtet nun aller dieser mißlungenen Proben ist Napione (Uso e pregio della lingua ital., Libr. II, cap. 2, §. 3) doch der festen Ueberzeugung, daß es noch nicht ausgemacht sei, ob die italienische Sprache dem Versmaß der Alten widerstrebe. Schon Annibal Caro (Lett. Vol. I, lett. 58, pag. 48) wünschte,

daß die Sache, obgleich die ungenügenden Versuche von allen weitern Bemühungen abschreckten, doch noch einmal von einer persona di Vaglia unternommen würde. Diesen Titel zu verdienen, machte sich der Graf Marenco von Castellamonte ans Werk, und schrieb ein episches Gedicht in italienischen Hexametern Sulla Fondazione di Torino. Allein wenn er etwas beförderte, so möge es der endliche Entschluß sein, von allen weitern Schritten abzustehen, und die italienische Sprache nicht ihrem Genius zu entfremden. Dagegen nehmen sich ebenso schlecht, wie die italienischen Hexameter, die lateinischen Reime aus, die uns immer noch in Sonetten aufgetischt werden. [1])

F. Schwierigkeiten gegen die Ausbildung der neuen Sprache. Wir kehren nach dieser kurzen Abschweifung zu unserer Geschichte der Sprache zurück. Ungeachtet des großen Aufsehens, welches das Gedicht Dante's machte, und der Anerkennung, welche er in ganz Italien fand, machte die Sprache doch wenig Fortschritte. Abgesehen davon, daß die Eigenliebe der einzelnen Provinzen nicht von ihrem Dialekt lassen wollte, war die Sprache für alle Schriften ernstern Inhalts und für alle Dichtungen der erhabenen Gattung die lateinische. In Rom selbst fand Dante's Sprache erst spät Eingang. Dort hing sowohl die Geistlichkeit als auch die Rechtsgelehrten noch lange an ihrem sogenannten Latein. Nur zuweilen wurde die italienische Sprache zu geistlichen Liedern benutzt, wie man einige von dem Papst Bonifacius VIII. gefunden. Erst gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts nahmen die ausgezeichnetern Rechtsgelehrten und Staatsmänner die italienische Sprache an, was man aus den noch erhaltenen Reden sieht, wodurch die Räthe des Cola di Rienzo die Florentiner zu dessen Unterstützung aufforderten. Diese Räthe waren übrigens, wie die ganze Partei des Cola, von plebeischem Stand, wie überhaupt in allen Demokratien das neue Idiom besser gedieh. Indessen ein Dichter aus dem römischen Gebiet darf nicht unerwähnt bleiben, Virginio Lauriente aus Cori (geb. um 1274). Er besang in einem größern Gedicht in Terzinen die Thaten des Königs Pharamund von Frankreich. Von diesem

1) Eine vollständige Darstellung der italienischen Rhythmik kann man in Crescimbeni's großer Istoria della Volg. Poesia finden.

Gedicht, welches leider verloren gegangen ist, hat Luigi Bondi aus einer alten Chronik einige Terzinen hervorgezogen, welche von seiner großen Ausbildung der Sprache und des Versbaues Zeugniß geben. Solche Versuche bahnten denn doch der Sprache auch in Rom nach und nach den Weg in die Gerichte und zuletzt in die Tempel; aber noch keineswegs in die Studirzimmer der Gelehrten. Diese betrachteten die Sprache als nur für Tändeleien brauchbar, und tadelten Dante hart, daß er sein Gedicht in der Sprache der Weiber und nicht in der Virgil's und Lucretius' geschrieben habe. Ja als dieser seine Terzinen vor dem Convivium erklärte, mußte er eine lange Entschuldigung und Vertheidigung deshalb übernehmen, daß er diese Erklärung nicht lateinisch gebe. Belehrend über den damaligen Stand der Sprache und über die Zweifel, welche Dante selbst in Hinsicht derselben hatte, ist die Stelle, welche Perticari aus einem Brief des Frater Hilarius, Mönchs zu Corvo, auszog, den dieser an Uguccione della Faggiuola schrieb. Der Frater stand an der Klosterpforte, als Dante als Pilger zu ihm kam, „ernsten Ansehens, sei es, daß er durch die Feierlichkeit des Ortes gerührt, oder von andern Empfindungen bewegt wurde. Ich fragte ihn nach seinem Begehr; aber er stand unbeweglich und stumm, in Betrachtung der Säulen und Balken des Klosterganges. Ich fragte ihn von Neuem, was er suche. Da drehte er langsam das Haupt, betrachtete mich und die Fratres, und antwortete: Frieden! Ich ward immer begieriger zu wissen, wer er sei; ich zog ihn auf die Seite, und nachdem ich einige Worte mit ihm gewechselt hatte, erkannte ich ihn. Denn obgleich ich ihn vorher nie gesehen hatte, war doch sein Ruf zu mir gedrungen. Als er sah, daß ich ihn mit besonderm Interesse betrachtete, und ihm eifrig zuhörte, zog er aus dem Busen ein Buch, öffnete es freundlich, und bot es mir an mit den Worten: Frater, hier ist ein Theil meines Werkes, das Du vielleicht noch nicht gesehen; dieses Andenken laß ich Dir, vergiß mich nicht. Ich drückte das Buch dankbar an die Brust, und heftete meine Augen mit großer Liebe auf ihn. Darauf als ich italienische Worte darin erblickte, mochte ich ihm auf meinem Gesichte meine Verwunderung ausgedrückt haben, denn er befragte mich darüber. Ich sagte ihm, ich sei erstaunt, daß er in dieser Sprache gedichtet habe, da es mir schwierig, ja fast unglaublich

schiene, daß jene erhabenen Gedanken in der Sprache des Volkes könnten ausgedrückt werden, noch schiene es mir passend, eine so ehrwürdige Wissenschaft in solch plebeisches Gewand einzukleiden. Er antwortete mir: Du hast recht. Ich selbst habe so gedacht, und im Anfang, als der Same zu diesen Dingen, den vielleicht der Himmel in mich gelegt hatte, anfing zu keimen, wählte ich eine würdigere Sprache, und fing sogleich an, so zu dichten:

Ultima regna canam fluido contermina mundo,
Spiritibus quae lata patent: quae proemia solvunt
Pro meritis cuicunque suis.

Aber als ich die jetzige Zeit betrachtete, und wie die Gesänge der berühmten Dichter fast nichts geachtet werden, und als ich erkannte, daß die Vornehmen, für welche in der guten Zeit jene Dinge geschrieben worden waren, die schönen Künste den Händen des Volks überlassen hatten: da warf ich diese kleine Leyer von meiner Seite weg, und stimmte eine andere an, die für das Ohr der Neuern besser paßte; denn vergebens bereitet man eine harte Speise für den Mund des Säuglings." — Das Erstaunen des Bruder Hilarius mag Dante weniger berührt haben, als die Angriffe der Gelehrten, unter welchen besonders Giovanni di Virgilio von Cesena seine Liebe zur italienischen Sprache beklagte. „Warum, schreibt dieser ihm, dichtest Du so erhabene Dinge immer nur für das Volk? Und wir, die wir über den Büchern erbleichen, können also nichts von Deinem Gedichte lesen? Der thörichte Davus wird eher die Delphine mit seiner Leyer zum Tanz bewegen, und Du wirst eher die Räthsel der Sphinx lösen, als der gemeine Haufe den Abgrund des Tartarus und die Geheimnisse des Himmels verstehen wird, die kaum Plato zu verstehen hoffte. Ich rede nicht zum Volk, wirst Du antworten, sondern zu den erbleichten Weisen, und zu ihnen rede ich mit Versen in der Volkssprache. Aber die Schriftsteller, erwiedere ich, verachten die Volkssprache, die, wenn sie auch nicht immer verschieden wäre, doch immer in tausend Dialekte getheilt ist. Füge hinzu, daß keiner von jenen lateinischen Dichtern, unter welchen Du den sechsten Platz einnimmst, noch selbst jener Statius, welchem Du in den Himmel folgst, in der Sprache der Märkte geschrieben hat. Deswegen sage ich als Kritiker der Dichter freimüthig, wenn Du mir es nicht übel deuten

willst: Wirf die Perlen nicht vor die Schweine, kleide die Musen nicht in Sclavengewänder. Wenn Dich der Ruhm erfreut, so sei nicht zufrieden mit so engen Gränzen, noch begnüge Dich mit der Ehre, die aus dem Urtheil des gemeinen Volks erwächst." [1])

Die Nothwendigkeit der Vertheidigung und Empfehlung der italienischen Sprache, womit sich Dante unermüdet seiner ganzen Zeit entgegenstellte, erhellt noch deutlicher aus der Geringschätzung, welche diese Sprache selbst nach der göttlichen Komödie gerade von Männern erlitt, die durch ihre eignen italienischen Dichtungen den Ruhm derselben befestigten. Boccaccio urtheilte noch in den letzten Jahren seines Lebens, daß Dante ein würdigeres Werk würde geschaffen haben, wenn er lateinisch geschrieben hätte, „non dico però, che se in versi latini fosse (non mutato il peso delle parole volgari), ch'egli non fosse molto più artificioso e più sublime: perciocchè molto più arte è nel parlato latino che nel moderno." (Comment. Div. Com. f. 5). Ein Unglück für die italienische Sprache war, daß in die Zeit ihres Erwachens gerade der neue Aufschwung in dem Studium der alten Literatur fällt. Die größten italienischen Dichter jener Zeit beschäftigten sich mit glühendem Eifer mit den klassischen Werken, und die Begierde jene zu erreichen veranlaßte sie auch, jene Sprache zu Hülfe zu nehmen. In der lateinischen Sprache waren zum Theil die bewunderten Muster geschrieben, sie war noch die Sprache der Gelehrten und diesen ziemlich lebendig; kein Wunder also, daß auch die Dichtkunst sie zum Organ wählen wollte. Indessen entstanden dadurch besondere Dissonanzen. Der Geist, der die Dichter leitete, war ein anderer geworden. Virgil's Zeit war untergegangen, und die neu erwachende Muse fühlte die Wirkung des Christenthums. Ein ganz anderes Interesse wurde auf einmal lebendig und mit demselben heiligen Eifer wie früher verehrt. Dante's Zeit glühte noch von der neuen religiösen Begeisterung, dem eigentlichen Heerd, an dem die Kunst sich erwärmt; kurz vor seinem Wirken waren Millionen Menschen zu einem Werk, das für sie Verheißung hatte, nach Asien in das Land Christi gezogen, und die ungemein mächtige Wirkung dieser Kreuzzüge noch ganz frisch, aber eine durchaus

1) Perticari, Difesa di Dante, cap. 34.

verschiedene von der einer antiken Begeisterung. Daher bewunderten die großen italienischen Dichter die alte Kunst, aber wenn ihr Genius in der vollen Kraft des Selbstschaffens war, dann trat der Unterschied beider Zeiten deutlich hervor, und die alte mußte in den Hintergrund weichen. Ebenso ging es der Form, der italienischen Sprache. Einer warf daher wohl dem Andern diesen Fehler der neuen Sprache vor, aber er selbst dichtete doch in derselben. Sein kritisirender Verstand wurzelte in den antiken Mustern, und griff von da aus in die neuern Werke ein, tadelnd und anstoßend an der ungewohnten Form; allein der schaffende Genius war ganz ein Kind des Christenthums, und strömte in lebendiger Fülle aus diesem hervor. Daß auch Petrarca mit seinem großen lateinischen Gedicht, **Africa**, sich ganz in der Zeit geirrt, hat die Nachwelt bewiesen, die dieses Gedicht kaum dem Namen nach kennt. Er konnte damit höchstens eine Zeit lang die Welt blenden, und die Kritik, die noch ganz im Alterthum befangen war, krönte seine lateinischen Hexameter. Aber schon die Wahl des Stoffes aus einer alten, der seinigen ganz entgegengesetzten Zeit beweist, daß er den Genius der seinigen nicht begriffen habe. Das Volk, welches immer die beste und unbefangenste Kritik hat, weil es ganz in seiner Zeit lebt, erkannte ihm nur den Preis für die Gedichte, die er in überströmender Fülle der Ideen seiner Nation und von dem Geist seines Jahrhunderts geleitet, geschrieben hat. Die italienische Sprache, an welcher Dante mit so vieler Liebe bildete und erzog, wäre viel reicher und mannigfaltiger geworden, wenn Boccaccio und Petrarca sie mit derselben Kraft und Kunst erzogen hätten. Aber sie schrieben ihre wissenschaftlichen Werke in lateinischer Sprache, und gebrauchten die italienische nur zum Ausdruck der erotischen und lyrischen Dichtung. Die von Dante in seinem erhabenen Weltgedicht eingeführten Worte, welche oft die bezeichnendsten und ausdrucksvollsten sind, wurden daher, weil sie ohne Unterstützung blieben, im Gebrauch verlassen, zum großen Schaden der Sprache und zum schweren Verständniß des Dante. Petrarca, der sein ganzes Leben dem Studium der lateinischen Poesie widmete, war weit entfernt, seine Unsterblichkeit von seinen italienischen Sonetten zu erwarten. „In Vaucluse (schreibt er **Lett. fam., Libr. VIII, epist. 3**) dichtete ich einige italienische Canzonen aus meiner ju-

gendlichen Feder, deren ich mich nun schäme, oder die ich bereue. Doch sind sie mir angenehm, sowie denjenigen, die an demselben Uebel leiden." Er behauptete, die italienischen Reime seien ein Spielwerk seiner Kindheit, und drückt sich darüber sehr mißachtend in dem bekannten Brief aus, worin er sich gegen Boccaccio über die Verläumdung beklagt, als sei er neidisch auf Dante. (Libr. XI, ep. 12). Doch merkte er selbst zu spät, kurz vor seinem Tode, daß seine Canzonen ein Gegenstand der allgemeinen Bewunderung seien. Unschätzbar ist dagegen der Einfluß, welchen er auf das erneuerte Studium der römischen Literatur hatte (die griechische kannte er weniger). Er setzte sich zu diesem Zweck in Correspondenz mit Fürsten, Gelehrten und Mönchen, durchsuchte die Archive der Städte und Klöster, und entdeckte dort manche wichtige Schrift des Alterthums. Dieselbe fast ausschließliche Vorliebe trug Boccaccio für die griechische Literatur, und er zuerst brachte den Eifer für das Studium derselben nach Toskana. [1])

Fast unbewußt also vollendeten diese beiden Dichter nach Dante die Nationalität der italienischen Sprache, welche ihnen eigentlich mehr als diesem verdankt. Petrarca verwendete auf die Sprache in seinen Sonetten einen solchen Fleiß, daß sie, mit wenigen Ausnahmen, immer noch Muster des schönen und eleganten Styls ist. Er besang freilich auch einen Gegenstand, für den die Sprache immer Worte haben muß, und bereicherte die seinige mit genialen Wendungen und lieblichen Ausdrücken aus der provenzalischen und guten lateinischen, welche mehr zum Geschmack seines Volks paßten, und seitdem immer im Gebrauch blieben. Das letztere Verdienst rechneten ihm übrigens die Florentiner nicht an, sondern beschuldigten ihn vielmehr einer Manie, ihren Dialekt mit den andern vermischt zu sehen, worüber Petrarca bei seinem Freund Boccaccio Klage erhebt. „Meine wenigen Verse, schreibt er diesem (Libr. II, epist. 1), welche über den Po, die Apenninen, die Alpen und den Ister gingen, finden nirgend anders als in meinem Vaterland Ankläger." Boccaccio ist uns zuerst ehrwürdig durch die Bemühungen, womit er Dante's Verdienst hervorhob. Er tadelte laut die Stadt Florenz

1) Daher sagt Mannetti (Vita del Boccaccio) von ihm: Tutto quello che ci è di greco presso di noi, lo dobbiamo al Boccaccio.

wegen ihrer Undankbarkeit gegen ihren ersten Dichter, und brachte es durch seinen unermüdlichen Eifer endlich dahin, daß seine Mitbürger beschlossen, die Divina Commedia öffentlich von ihm erklären zu lassen. — Die Sprache in seinem Decamerone beweist uns, daß er seinen großen Vorgänger fleißig studirt hat, und, zugleich durchdrungen von der Würde, Bündigkeit und imponirenden Kraft der lateinischen und griechischen Perioden, Dante's Absicht, seine Sprache auf dieselbe Stufe zu erheben, wohl begriff und auszuführen versuchte. Allein dabei stand ihm der Charakter des neuen Idioms im Wege. Dieses hatte eine der schönsten Eigenschaften der lateinischen Sprache, die Declination, verloren und zur Aushülfe die Artikel annehmen müssen, deren zu häufige Anwendung dasselbe monotoner machte und ihm Kraft und Reiz benahm. Boccaccio verstieß durch das Mittel, womit er eine gewisse Seichtigkeit heben wollte, gegen den Genius seiner Sprache, indem die vielen Wortversetzungen, die gedehnten und verschlungenen Perioden, die verdrehten Constructionen das Ohr der Italiener beleidigen, und gerade in der leichten Novellengattung am übelsten angebracht waren. So sehr daher sein feiner Geschmack, seine Verdienste um die Sprache und besonders seine tiefe Einsicht in die Mängel derselben gewürdigt werden, so ist sein Styl doch nicht musterhaft geblieben, und je mehr die italienische Sprache ihren eignen Charakter ausbildete, desto mehr entfernten sich die Schriftsteller von Boccaccio's Schreibart. [1]) Von den drei Gründern der italienischen Sprache ist also gerade Petrarca, der sich am wenigsten um sie kümmerte, derjenige, welcher am meisten Einfluß auf dieselbe bis in die neuesten Zeiten behalten hat. Und diesen hat er sich eben auch nur dadurch gesichert, daß er in seinen italienischen Gedichten ganz Italiener war, ganz von seiner Zeit durchdrungen und in ihr lebend, denkend und dichtend, ein ächter italienischer Troubadour, und Alles, was in diesen Kreis einschlägt, scheint eben immer noch in Italien die meiste Vollkommenheit zu erlangen. Petrarca wollte seine Sprache nicht erheben, sie nicht zum Organ der höhern Dichtung machen, wie er überhaupt an dem Schicksal derselben

1) Baretti (Frusta lett., Tom. II, n. 13) sagt: La Lingua adoperata dal Boccaccio è per lo più ottima e il suo stile per lo più pessimo.

wenig Theil nahm. Er fand sie schon fast vollendet für die leichte Gattung der Provenzalen, er selbst war einer der tiefstfühlenden unter jenen Sängern, und adelte seine Sprache für diese Bestimmung durch seine meisterhaften Sonette. Auch scheint er gerade die rechte Saite der nationalen Muse angeschlagen zu haben, wie die unglaubliche Zahl von Nachahmungen in Canzonen und Sonetten beweist, während auch nicht im Entferntesten eine zweite Komödie versucht worden ist.

Das 15. Jahrhundert ist trotz der vielen hohen Gönner, welche die Wissenschaften darin hatten, doch für die italienische Sprache und Literatur ein höchst unfruchtbares. Petrarca's und Boccaccio's Eifer für das Alterthum hatten den Einfluß Dante's etwas verwischt, und die Nation auf die Idee gebracht, daß nur in lateinischer Sprache ein großartiges und ernstes Werk ausgeführt werden könne. Nur für lateinische und griechische Literatur ward gearbeitet und geschrieben. Was dieser Idee die reichlichste Nahrung gab, waren die von Constantinopel herüber geflüchteten Gelehrten und besonders die jedem Fortschreiten immer gefährliche, jetzt aber durch die Scholastik gleichsam zur Weltherrschaft gelangte Klosterwissenschaft. Sowie schon zu Bonifacius' Zeit bei der Bekehrung des Nordens vor der Herrschsucht der römischen Kirche nirgends eine Nationalkirche aufkommen konnte, zu welcher hier und da recht frische Elemente vorhanden waren, so behielt damals und noch durch das ganze Mittelalter der Romanismus eine verderbliche Oberhand in den Schulen, dem Schemel päpstlicher Macht, und natürlich auch in den Literaturen. Diese Klosterwissenschaft hat überhaupt Europa mehr zurück als vorwärts gebracht, und ist einem langen Schlafe zu vergleichen, in welchem die neuern Völker ihre Kindheit verloren haben. Das ganze Mönchssystem mag in jener Nacht der Völker nothwendig bedingt gewesen sein, so ist doch zu bedauern, daß es als ein bloßes Mittel, als ein Träger der Kultur sich zum Zweck, zum Getragenen aufstellte. Wenn das Mönchslatein in den barbarischen Zeiten uns den Weg zu dem klassischen Alterthum offen hielt, so war es zugleich mit der papistischen Bekehrungs- und Herrschsucht das Schwert, welches die Entwicklung der Völker und ihrer Kunst und Literatur gerade durchschnitt. Wo die Klöster aufschossen, wurde die Muttersprache verdrängt, und Latein

das einzige Mittel, den Geist auszubilden. Das Volk, das kein Latein verstand, blieb natürlich in seiner Roheit und Unwissenheit, und eben dadurch eine desto passendere Heerde zum Scheeren. Mit der Sprache blieb auch der Volkscharakter lange unterdrückt. Die Gesetze, die Landesgeschichte wurden lateinisch geschrieben, nur der Gelehrte war ein gebildeter Mensch, und seine ganze Gelehrsamkeit bestand in der lateinischen Sprache, und im Wissen dessen, was Griechen und Römer schon Jahrhunderte vor ihm gewußt hatten. Was war die Folge in Beziehung auf Sprache und Literatur? Daß die meisten Völker Europas, nachdem nun die Jahre ihrer jugendlichen Entwicklung verbraust und sie zum reifen Nachdenken gelangt sind, entdecken müssen, daß sie meist um ihre natürliche, nationelle Ausbildung betrogen sind, und deswegen nun in sich selbst kaum einen Maßstab für die Höhe ihrer Kunst und Literatur besitzen, sondern sich mühsam nach den Regeln eines Volks richten müssen, dem das Schicksal das Glück vergönnt hat, in seiner ganzen Entwicklung nationell zu bleiben. Damit aber Rom herrschte, mußte ganz Europa so lange als möglich schlafen. Die Mönchssprache drängte sich überall vor, mit ihr die Mönchsbegriffe, und die Volksbegriffe wurden niedergedrückt. Da die ganze Ausbildung des damaligen Europa eine priesterliche war, und nur das Mönchslatein zum Hebel hatte, so ist kaum irgend eine neuere Sprache rein von lateinischen Wörtern geblieben. Denn abgesehen von den romanischen Sprachen, welche, die italienische ausgenommen, ohne den Einfluß der Mönche sich gewiß ganz anders gebildet hätten, wie man in der provenzalischen manche Spuren finden kann: so haben wir Deutsche schon eine außerordentliche Mühe, uns nur deutsch auszudrücken, ohne fremde, besonders lateinische Wörter einzuschieben. Seit wann haben wir unserer uralten, prachtvollen Sprache erst feste Begründung gegeben durch philosophische Sprachlehren? Ja noch nicht gar lange hielt man es für unmöglich, den Verstand unserer Kinder an ihrer eignen Sprache zu entwickeln, sondern nahm dazu die lateinische Grammatik. Die Engländer, welche ursprünglich deutsch sprachen, haben die Hälfte ihrer Worte und Begriffe aus dem Vorrath der Mönche annehmen müssen. Und was sind die Literaturen der Völker geworden in jener Zeit? Meist unglückliche Nachahmungen der alten.

Kaum daß irgend ein großer Genius ein Bild und zugleich ein Muster für seine Zeit und sein Volk wurde, in den Charakter seines Volks tief eingriff, und aus dem Herzen der Nation hervorsang. Und solche strahlen um so heller, je weniger sie nach einem fremden Maßstab können gemessen werden. Was die neuen Literaturen hätten werden können, sieht man aus den kräftigen, gewaltig tönenden ersten Anklängen derselben, aus dem Niebelungenlied, aus Ossian's klagender Harfe, die noch dazu nicht einem aufstrebenden, sondern untergehenden Volke tönt. Erst seitdem die germanische Nation sich von römischer Tyrannei losriß, bildete sie sich eine Schriftsprache, und ihre Literatur fing an aufzublühen, aber ihre Kindheit war verdorben. Wir sammeln jetzt mit Wehmuth die großartigen, aber wenigen Reste, das einzige Vermächtniß eines halben Jahrtausends von einem Volk, das seine Kraft und Zeit an ein römisches Hirngespinnst setzte.

Diese Gefangenschaft in den Fesseln des Romanismus zeigte sich besonders in Italien im 15. und selbst noch im 16. Jahrhundert, und brachte die junge Sprache in große Gefahr. 1529 suchte Romolo Amaseo in zwei Reden, welche er zu Bologna vor Karl V. und Clemens VII. hielt, zu beweisen, daß die italienische Sprache in die Flecken, Märkte und Buden zu gemeinem Gebrauch müsse verbannt werden. Celio Calcagnino drückt in seinem Tractat **Della Imitazione** den Wunsch aus, die italienische Sprache möchte ganz aus der Welt verbannt werden, und Sigonio schrieb eine Rede über die Nothwendigkeit, den Gebrauch der lateinischen Sprache beizubehalten. Agostino Vespuccio wußte dem Macchiavelli kein besseres Zeichen seiner Freundschaft und Achtung zu geben, als daß er ihm schrieb, sein Brief, obgleich in toskanischer Sprache geschrieben, sei ihm dennoch sehr angenehm gewesen.[1]) Mario Corrado reizte den Manuzio beständig auf, die Feder gegen die italienische Sprache zu ergreifen. Am meisten Fanatismus zeigte der Calabrese Gabriele Barrio; außer seinen drei Büchern zu Ehren der lateinischen Sprache griff er in seinem geschichtlichen Werk auch selbst alle italienischen Schriftsteller an. Ueberhaupt beförderte die Wissenschaft nur das Latein, auch die Juristen bedienten sich desselben, und einer ihrer gelehr-

1) Bandini, Collect. Monum. ad hist. litter. pertin., pag. 49.

testen, Gravina, schrieb ein eignes Werk De lingua latina, Dialog. ad Em. Martinum, um zu der ausschließlichen Kultur dieser Sprache aufzufordern. Auch Anastasio Germonio (Quaestiones pomerid. Sess. III, p. 236 und 239) und Flaminio (Lett. a Basilio Zanchi, p. 229, ed. Comin. del 1743) meinten, daß man die italienische Sprache zu Gunsten der lateinischen aufgeben müsse. Selbst der große Bembo, als Wiederhersteller der italienischen Sprache gefeiert, suchte Arioste doch zu bereden, seinen Orlando in lateinischen Versen zu dichten. [1]) Noch eine Legion von unbedeutendern Feinden erhob sich, unter welchen wir nur Pietro Angelico, Lazzaro Bonamico, Lodovico Nogarola nennen. Die Meinung, daß die italienische Sprache nicht für die Erhabenheit des heroischen Gedichts, sondern nur für Novellen, für harmonische Verse leichten romantischen Inhalts fähig sei, war so allgemein verbreitet, daß Castelvetro vor seiner Uebersetzung von Aristoteles' Poetik, 1570, in dem Dedicationsbrief an Kaiser Maximilian die Ursachen auseinander setzen zu müssen glaubte, warum er dieses Werk ins Italienische übersetzt habe, nämlich um zu beweisen, daß man darin nicht bloß Liebe, sondern auch ernste und erhabene Dinge, Kunst und Wissenschaft, abhandeln könne, ohne ihre Reinheit mit fremden und scholastischen Ausdrücken zu beflecken. Wenn dies schon ein guter Anfang zur Rettung der Sprache war, so machte Trissino mit seiner Italia liberata in italienischen Hexametern die Meinungen wieder schwankend, und Annibal Caro, welcher die Aeneïde in italienische Verse übersetzte, und zwar (Lettere, Vol. II, p. 247) nur, um den Reichthum und epischen Schwung der Sprache zu zeigen, bewies damit vorerst nur ihre Fähigkeit zu Uebersetzungen.

Es ist dabei doch sehr bemerkenswerth, daß die vorzüglichsten Schriftsteller des 16. Jahrhunderts, und welche sich selbst durch ihre italienischen Poesien auszeichneten, wie Bembo, Sadoleto, Sannazzaro, Vida und A., doch immer nur die lateinische Sprache für ihre wissenschaftlichen Werke vorzugsweise und als die einzig anwendbare gebrauchten. Dadurch ward die Ansicht, welche schon Petrarca und Boccaccio von der italienischen Sprache hatten, zweihundert Jahre später noch bestätigt, und wenn

1) Baruffaldi, Vita dell' Ariosto, p. 131.

dieses Urtheil gleich im Allgemeinen nicht als richtig anerkannt werden wird, so ist doch, wenigstens in der Poesie, bis auf unsere Zeit der Beweis des Gegentheils immer noch nicht gelungen. Denn wenn die italienische Sprache in Allem, was in das Gebiet des Erotischen und Lyrischen gehört, die höchste Ausbildung erhalten hat, wenn man über den unzähligen Anstrengungen für Verfeinerung der Sprache, für Vermehrung lieblicher Ausdrücke und harmonischer Zusammenstellungen der Wörter nicht ermüdet ist, wenn nach Tasso's vollendet zartem Amintas doch noch der in mancher Hinsicht zartere Pastor fido erscheinen konnte: so sind dagegen alle die, zwar wenigen, Versuche, Dante's erhabenem Schwung zu folgen, bis jetzt verunglückt.

Doch erreichte die italienische Sprache wenigstens in ihrer Sphäre im 16. Jahrhundert ihre Vollendung, und die vortrefflichen Nachfolger Petrarca's, Bembo und Castiglione, besonders aber Arioste, Bernardo und Torquato Tasso und Guarini bezeichneten ihr die jetzt noch unverrückten Gränzen, innerhalb welcher sie die ganze Fülle ihrer Anmuth, lieblichen Kraft und entzückenden Melodie allein entfalten kann, womit zugleich Dante's Bahn auf immer verlassen wurde. Daher ist das 16. Jahrhundert das klassische der italienischen Sprache, es zeigte ihr das Gebiet, worin sie wahrhaft glänzen kann, die Dichtungsarten, worin ihr ganzer Charakter und ihr reinster Effekt mit dem Charakter der Nation in jenem lichten Punkt zusammentraf, worin nur Ideal und geläutertste Natur sich zur Zeugung der ewig frischen Meisterwerke begegnen. Daher können wir sicher aussprechen, daß ein zweiter Dante in Italien vorerst nicht mehr möglich ist, und wäre er möglich, so würde er, was die Sprache betrifft, nicht mehr klassisch sein.

Ebenso wenig konnten aber gegen diesen Meisterverein, der die innersten Lebenssaiten des Volks angeschlagen hatte, jene Freunde des Lateins das Feld behaupten, die sich noch zu Anfang des 16. Jahrhunderts gegen die italienische Poesie verschworen hatten. Ein Nebengrund ihres Mißlingens war ohne Zweifel auch die qualitative Schwäche ihrer Produkte, indem sie zu ihren meist didaktischen Poesien die damals ohnehin steife und trockene Wissenschaft herüber zogen. Jacopo Sanazzaro schrieb ein Gedicht De partu Virginis; Girolamo Fracostoro verfaßte gar ein

Gedicht in drei Büchern über die Syphilis, welchem übrigens, eine moderne Barbarei, der Professor Cardella in Pisa in seiner Art nur Virgil's Georgicon vorzieht; Valenziano machte die Anatomie zum Gegenstand eines Gedichts, Girolamo Vida das Schachspiel, Teofilo Folengo trieb sich in der poesia maccaronica herum. Maffei (Verona illustr., Libr. III, pag. 103) führt aus der einzigen Stadt Verona einen Reichthum an lateinischen Dichtern an, der uns in Erstaunen setzt, während die sehr geringe Zahl italienischer Gedichte meistens schlechte Bearbeitungen enthält, wie die Uebersetzung des Juvenal und der Batrachomyomachie in Terzinen, und in derselben Versart eine Geschichte von Neapel und des Märtyrerthums des heiligen Simon von Trient.

G. Feste Begründung der Sprache durch die Grammatik. Wenn jene Pygmäen in ihrem Kampf gegen die Nationalsache, wozu die Sprache geworden war, untergehen mußten, so hatten sie ganz gegen ihren Zweck den großen Nutzen, daß das Nachdenken auf das Wesen und die Vorzüge der italienischen Sprache gerichtet wurde, und daß die Vertheidiger derselben gründliche Forschungen anstellten. Man fing nun, nachdem die Sprache drei Jahrhunderte im Gebrauch war, an, feste Principien in derselben zu suchen, und das, was sich im Lauf der Jahre als bewährt gefunden hatte, als feste Regel für die Spätern aufzustellen. Nachdem im Anfang des 16. Jahrhunderts zuerst Gianfrancesco Fortunio seine **Regole grammaticali della volgar lingua** [1]) und Liburnio die **Volgari Eleganze** herausgegeben hatten, trat der Venetianer Pietro Bembo auf, und gründete eine neue Epoche in der Geschichte der Sprache. Er hat zuerst die Regeln des italienischen Styls erforscht, und ihm hauptsächlich ist Italien die Verbreitung und den allgemeinen Gebrauch seiner Schrift und Sprache schuldig. Denn indem er den trockenen grammatischen Gegenstand mit der größten Eleganz und Auswahl in feinen Wendungen behandelte, brachte er es durch dieses Beispiel dahin, daß man endlich dieses Vorurtheil verbannte und die italienische Sprache auch zum Organ der Wissenschaft erhob, trotz des hartnäckigen Kampfes aller Pedanten.

1) Ankona, 1516. Sie hat nach Apostolo Zeno 15 Auflagen erlebt.

Seit 1502 fing Bembo an, einige Noten über die italienische Sprache zu schreiben, und gab sie 1525 unter dem Titel Prose heraus. Es ist nicht nach der Methode der Elementarbücher geschrieben, aber mit vielem Scharfsinn und Geschmack sind darin die Vorzüge der Sprache und der Schriftsteller in einem meisterhaften Dialog erklärt. Castelvetro schrieb eine rohe Kritik dieser Prose, verwirrte aber mehr als er verbesserte. [1]) Bembo's Beispiel ging nicht verloren, und nachdem sich noch Viele mit einzelnen Untersuchungen über die Sprache abgegeben hatten [2]), ward noch in demselben Jahrhundert eine methodische und systematische Sprachlehre ausgearbeitet, welchen wichtigen Dienst zuerst der florentinische Priester, Benedetto Buommattei durch seine zwei Bücher Della lingua toscana leistete. Auch Celso Cittadini reiht sich unter die bessern Sprachforscher durch seinen Trattato della vera origine e del processo e nome della lingua italiana, ferner die Origini della toscana favella und einen Trattato degli Idiomi toscani. [3])

---

1) Tiraboschi, Tom. VII, Libr. III, cap. 3.

2) Aus dem langen Verzeichniß von Grammatikern, welches Apostolo Zeno in seinen Note zu Fontanini gibt, bemerken wir nur die vorzüglichern aus diesem ersten Jahrhundert der grammatischen Literatur:

La Grammatica volg. di M. Antonio Ateneo. Napoli, 1533.

Giambattista Palatino (ein Römer), Regole grammat. 1540, erlebte 7 Auflagen bis 1561.

Jacopo Gabriello, Regole gramm. Venedig, 1545.

Osservazioni della lingua volg. di diversi uomini illustri. Venedig, 1562.

I quattro Libri delle Osservazioni della volg. lingua di Lodov. Dolce. Venedig, 1562.

Pierfrancesco Giambullari, Della lingua che si parla e scrive in Firenze, e un Dialogo di Giambattista Gelli sopra la difficoltà dell' ordinar detta lingua. Florenz, 1551.

Giambullari, Origine della lingua fiorentina. Florenz, 1546.

3) Sehr fruchtbar war besonders das 18. Jahrhundert an grammatischen Arbeiten, wovon hier die vorzüglichern folgen:

Benedetto Rogacci, Pratica e compendiosa Istruzione a' principianti circa l'uso emendato ed elegante della lingua italiana. Rom, 1711. 2. Auflage 1765. Seine Regeln sind vollständig und genau, die Beispiele hätte er vielleicht besser aus den Klassikern genommen, statt sie selbst zu erfinden.

Man sieht übrigens aus diesen Werken, daß die Toskaner und besonders die Florentiner eine Hauptstimme in Hinsicht der Sprache in Anspruch nahmen. Sie glaubten sich durch das Alter ihres Idioms, durch die vorzüglichen Dichter, die in demselben schrieben und durch Bemühungen um Veredlung desselben zum

---

Girolamo Gigli, Regole per la toscana favella. Rom, 1721, und Lezioni di lingua toscana. Venedig, 1722. Er macht manche dichterische Wendung zur Regel.

Domenico Maria Manni, Lezioni di lingua toscana. Florenz, 1737. Sehr minutiöse Forschungen, oft über Kleinigkeiten, aber für Gelehrte brauchbar.

Salvatore Corticelli, Grammatica. Zeichnet sich durch gute Methode, Genauigkeit und Klarheit der Regeln und Reichthum an den besten Beispielen aus. Lucchesini nennt sie die beste Grammatik, welche die Italiener haben.

Giov. Batista Pecci, Trattato sopra le regole per parlare e scriver toscano. Siena, 1767.

Girolamo Andrea Martignoni, Nuovo Metodo per la lingua italiana estensivo a tutte le lingue. Mailand, 1755. 2 Bde.

Ildefonso Valdastri, Corso teorico di lingua italiana, e logica. Guastalla, 1783. Philosophische Untersuchungen über die Sprache.

Folgende haben nicht gerade Grammatiken geschrieben, aber schätzbare Beiträge zu dem Studium derselben geliefert:

Cinonio, Osservazioni della lingua ital. In einer neuen Auflage mit Anmerkungen bereichert von Girol. Baruffaldi. Ferrara, 1709. Von Neuem mit Anmerkungen von Baldraccani. Venedig, 1722. Dem Werke gab die Vollendung Luigi Lamberti in der Ausgabe von Mailand, 1809. 4 Bände.

Bartoli, Il torto e il diritto del Non si può. Neapel, 1717. 2 Bde. Dieses gegen das Wörterbuch der Crusca gerichtete Werk wurde theilweise widerlegt von Niccolò Amenta, welcher aber wieder einen Kritiker fand in Giuseppe Cito.

Schon im 17. Jahrhundert schrieb der Kardinal Sforza Pallavicini in Padua Avvertimenti grammaticali. Dieselben Ideen wurden in neuer Form mit einigen Zusätzen herausgegeben von einem Unbekannten: Idea generale del Vocabolario della Crusca, ed osservazioni intorno alla moderna ortografia ital. con un piccolo trattato della poesia ital. Ozio d'Alcindo Menonio. Foligno, 1756 in 4.

Paolo Gagliardi, Cento osservazioni di lingua, nelle quali si spiegano diversi modi particolari, usati dalla lingua toscana. Bologna, 1740. Bemerkungen über verschiedene Theile der Grammatik, wie sie sich durch Zufall darboten.

Schiedsrichteramt berechtigt, fanden aber heftigen Widerspruch nicht nur in Italien, sondern auch in den andern toskanischen Städten. Schon ein großer Streit erhob sich über die Frage, ob die Sprache florentinische oder toskanische oder italienische sollte genannt werden. Claudio Tolommei fand die Sache so wichtig, daß er, um eine Disputation darüber anzuregen, ein großes Werk in Quart schrieb, **Il Cesano, Dialogo nel qual si disputa del nome con cui si dee chiamare la volgar lingua. Venezia, 1555.** Er fand auch manche Gegner, wie Girolamo Muzio in seinem Werk **Delle Battaglie**, Varchi in seinem **Ercolano.** [1]) Von nun an zeigte sich unter den toskanischen Schriftstellern der Eifer beständig wach, ihrem Dialekt den einmal usurpirten Platz zu erhalten. Alle fremde Schriften wurden nach toskanischen Sprachregeln kritisirt, alle Zusätze, womit die Sprache sich bereicherte, wurden auf toskanische Art gemodelt. Man erboste sich über Dante, daß er, der eine Sprache erst gründen wollte, die noch Boccaccio's und Petrarca's Bestätigung bedurfte, sich schon die Befugniß herausnahm, sie allgemeine italienische Sprache zu nennen, und machte zum Theil mit vieler Heftigkeit geltend, daß der toskanische Dialekt die eigentliche Schriftsprache sei. Unter den vornehmsten Kämpfern für Toskana wird auch Macchiavelli genannt, ohne daß er indeß als Verfasser der darauf bezüglichen Schrift erwiesen ist. [2]) Die Saneser erhoben ein

---

1) L'Ercolano, Dialogo nel qual si ragiona delle lingue, e in particolare della Toscana e della Fiorentina. Florenz, 1570. 4. Aufl. 1744.

2) Niccolò Macchiavelli, Discorso in cui si esamina se la lingua in cui scrissero Dante, il Boccaccio e il Petrarca, si debba chiamare italiana, toscana o fiorentina. Findet sich in dem 5. Band der vollständigen Ausgabe seiner Werke. Der Verf. bemüht sich, darin zu zeigen, daß Dante's Sprache noch mehr als die Boccaccio's rein florentinisch sei. Er kleidet dies in ein Gespräch zwischen sich und Dante ein, worin dieser (natürlich, da er todt ist, und ihm die Antworten von seinem Gegner in dem Mund gelegt werden) sich zuletzt für besiegt erklärt und zugesteht, er habe nicht italienisch, sondern florentinisch geschrieben. Man hat vielfach bezweifelt, daß dieses Machwerk von Macchiavelli sei, und zu seiner Ehre möchten wir es selbst bezweifeln. Die kindischen Argumente, der höchst gemeine Styl, der leidenschaftliche Patriotismus, der sich in Beschimpfungen und Ungezogenheiten Luft macht, mögen einen gemeinen Schwachkopf, aber keinen Macchiavelli verrathen.

großes Geschrei über die Anmaßung der Florentiner, und verlangten im Gegentheil, daß die Sprache sanesische genannt würde. Diese noch tollere Idee wurde verfochten von Scipione Bargagli, Celso Cittadini und Belisario Bulgarini. Die Frucht des Kampfes war, daß Jeder desto fester auf seiner Meinung beharrte. Dieser widerliche philologische Streit dauert durch alle folgende Jahrhunderte bis jetzt immer fort, und wird schwerlich sobald beendigt sein, indem die Toskaner ihr Recht auf die alten Vorzüge und auf ihre allerdings unläugbaren Verdienste um die Sprache gründen. Doch haben sie unter den bedeutendsten Gelehrten Italiens ihre Gegner gefunden. Jacopo Passavanti, ein von den Florentinern gefeierter Schriftsteller, bewies ihrem Dialekt nicht mehr Vorliebe als den übrigen, und Vellutello, Schriftsteller des 16. Jahrhunderts, meinte, daß der florentinische Dialekt der schlechteste unter allen toskanischen sei. Boccaccio hat freilich behauptet, er habe in florentinischer Sprache geschrieben, doch nur in dem Sinn der besten Sprache, und mit häufiger Benutzung der lateinischen Syntax. Auch ist der Vorwurf von Salviati nicht ganz ohne Grund, welcher sagt, daß Boccaccio ein vorzüglicherer Schriftsteller wäre, wenn er seine Schriften nicht mit einigen hundert florentinischen Wörtern „beschmuzt" hätte. Selbst Bembo sagt, daß, um gut italienisch zu schreiben, es von geringem Gewicht sei, in Florenz geboren zu sein, denn schon zu seiner Zeit habe sich dort die Sprache Boccaccio's sehr verändert. [1]) Girolami Gigli (Lezioni, pag. 96 ff.) weist den den Florentinern eine Menge Fehler ihres Dialekts nach, und gibt ihnen in seiner Orazione in lode della toscana favella, pag. 18 einige Regeln, wonach sie ihren Dialekt reinigen sollen, um ihn zur allgemeinen Sprache zu erheben. Auch Quadrio (Storia e Ragion d'ogni Poesia, Vol. I, Libr. I, cap. 7) findet in vielen ihrer Schriftsteller Toskanismen und Florentinismen, und Muratori (Della perfetta Poesia, Libr. III, cap. 8) behauptet, die Toskaner könnten sich ohne gründliches Studium der Grammatik nicht den Ruhm beimessen, gut italienisch zu

1) Dasselbe behaupten auch Varchi, Ercolano, Libr. IX, cap. 8, p. 293. Gustavini in seiner Ausgabe des Tasso, Venedig, 1735, Tom. II, p. 536, und Apostolo Zeno, Bibl. Tom. I, p. 319.

schreiben, obgleich sie den besten unter allen Dialekten hätten. Auch in der neuern Zeit rückt ihnen besonders Napione (Uso e pregi della lingua italiana, Libr. III, cap. II, §. 6) dasselbe vor, wogegen sich wieder Rosini in einem 127 Seiten langen Brief an V. Monti auf das Bestimmteste verwahrt. Indessen steht nach Allem die Thatsache doch fest, daß Davanzati in seiner Prosa und Lippi, Berni, Buonarroti, Baldovini und Andere in ihren Versen bloß den toskanischen Dialekt als solchen gebraucht haben, und daß die Toskaner wohl thun, die reine italienische Sprache immer aus den besten Schriftstellern zu erlernen, ebenso gut aus dem Nichttoskaner Tasso, als aus dem Toskaner Petrarca, welcher nie in Florenz war.

Eine neue Nahrung erhielt der Streit auch durch die Wörterbücher, welche zugleich mit den Sprachlehren ans Licht traten. Das älteste ist wohl das von Lucilio Minerbi, Vocabolario delle voci usate dal Boccaccio nel Decamerone, 1535, welchem bald Fabricio Luna, Vocab. di cinque mila vocabuli toschi del Furioso, Boccaccio, Petrarca e Dante, Napoli, 1536, Alberto Accarisio's Wörterbuch mit Grammatik und Orthographie, 1543, und eine lange Reihe ähnlicher Werke folgte. Um sich bei dem großen Sprachschisma den Sieg zu vergewissern, schritten nun die Florentiner zu einem Werk, das ihnen allerdings Ehre und der Literatur großen Gewinn brachte. Dies war das Wörterbuch der Crusca. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts kamen die Akademien in Unzahl auf, worunter hier die Academia della Crusca gehört. Cosmus I., in seinem ruhmwürdigen Eifer die italienische Sprache zu veredeln, benutzte dazu die florentinischen Akademiker (seit 1540), und ermunterte sie, die vorzüglichsten Schriften der alten Klassiker von jedem Inhalt ins Italienische zu übersetzen. So bearbeitete Varchi den Boethius und Seneka, und Segni verschiedene Werke des Aristoteles. Da aber der Herzog den Gelehrten keinen Gehalt noch Prämien aussetzte, so folgten sie bald ihrer eignen Neigung. An ihren Versammlungstagen wurden Vorlesungen gehalten entweder über eine Terzine des Dante oder ein Sonett des Petrarca, und diese beiden Dichter bildeten die gewöhnliche Unterhaltung und das fortwährende Studium der Akademiker. Besonders wurde Petrarca der Gegenstand wahrer Abgötterei; kein Styl fand mehr Gnade,

als der nach dem seinigen gebildet war. Die Vorlesungen waren nach dem Geschmacke des gelehrten Jahrhunderts voll platonischer und aristotelischer Doktrin. Doch scheint es, daß dieser Platonismus nicht allen Akademikern zusagte, denn 1582 traten einige aus der alten Versammlung aus, und wählten sich einen Garten und angenehmere Stoffe der Unterhaltung. Salviati gab dieser neuen Akademie Ordnung, Form und Leben, und vereinigte in ihr die beiden Zwecke des Studiums und des Vergnügens. Er gab der Gesellschaft den Namen **Cruscata**, und von dem Beutelkasten, welchen sie im Schild trug, kam der Name **Crusca**, Kleie. Aus ihr gingen nachmals die größten Literaten Toskanas hervor. Sie wurde nach manchen Schwierigkeiten am 25. März 1587 eröffnet.[1]) Ihr Hauptnerv war immer Leonardo Salviati, der berühmteste Grammatiker von Florenz (geb. 1540). Ihm verdankt unstreitig die Sprache außerordentlich viel. Sein bestes Werk ist **Avvertimenti della lingua sopra il Decamerone**, in welchem er weitläufige Vorschriften zum richtigen Styl gibt. Seine Fruchtbarkeit im Schreiben über die geringsten Dinge beweist ein dicker Band, den er über den Buchstaben e, als Conjunction betrachtet, geschrieben hat. Ihm gebührt auch die Ehre, die Hauptidee zu dem großen Wörterbuch gegeben zu haben, dessen Vollendung er indessen nicht erlebte. Bei der Abfassung dieses Wörterbuchs führte wieder das alte Grundübel, der Municipalgeist, die Feder. Die Akademiker nahmen zum Stoff desselben nur Wörter aus toskanischen Schriftstellern, und man gibt ihnen sogar Schuld, daß sie da, wo bessere fehlten, alle Chroniken, Legenden, anonyme Uebersetzungen, selbst kleine Schriften ohne Titel in Contribution setzten, während kein nichttoskanischer Schriftsteller unter die Klassiker gerechnet wurde, außer Bembo und Ariosto, der Erstere aus Dankbarkeit für seine Vertheidigung des florentinischen Dialekts, der Letztere aus Consequenz, weil die Crusca schon früher in einem leidenschaftlichen, höchst ungerechten Kampf gegen Tasso den Ariosto über diesen erhoben hatte. Durch ein hartnäckiges Festhalten am 14. Jahrhundert brachten sie aber in ihr Wörterbuch eine große Verwirrung, indem jeder Schriftsteller

1) Algarotti, Lett. al Zanotti intorno all' origine dell' Accademia della Crusca. Maffei, Stor. della lett. ital., Libr. III, cap. 1.

dieser Zeit seinen eignen sehr markirten Styl hatte, und sich also unter den meisten Wörtern die verschiedenartigsten Bedeutungen vereinigten. Mit diesem Geschütz ihres Wörterbuchs erklärte nun die Crusca den Krieg selbst gegen Schriftsteller, welche bei dem ganzen Volk anerkannt und beliebt waren. Dies Benehmen brachte alle Gelehrten des übrigen Italiens in Aufruhr, und zog ihr viele und mächtige Feinde zu. In Forli erhob sich Mambelli, bekannter unter dem Namen Cinonio, mit seinen Osservazioni della lingua ital.; Daniello Bartoli setzte in seiner Ortographia italiana und besonders in seinem: Il torto e il diritto del Non si può, dem akademischen Despotismus eine Anarchie entgegen, indem er zu überzeugen unternahm, daß in der italienischen Sprache entweder keine Gesetze sind, oder die Willkür der guten Schriftsteller sie bricht. Andere hartnäckige Gegner sind: Nisieli, Giambattista Doni, Giulio Cittonelli, Alessandro Tassoni, Paolo Beni (Letzterer schrieb eine Anti-Crusca). Am meisten schadete der Akademie ihr Kampf mit Tasso, den sie nicht unter die klassischen Schriftsteller aufnehmen wollte. [1]) Sie wurde besiegt und gezwungen, die Autorität der Bekämpften anzuerkennen. Sie blieb am Ende nicht unempfindlich gegen alle diese Angriffe, und arbeitete 1620 eine neue Ausgabe ihres Wörterbuchs aus. Bei dieser Gelegenheit wird ihr die Kriegslist zum Vorwurf gemacht, daß sie, um die Schmach ihrer Niederlage zu decken, jetzt durch die Autorität der Schriftsteller des 14. Jahrhunderts gerade die nämlichen Ausdrücke vertheidigte, wegen deren sie vorher ihre

---

1) Den Streit gegen Tasso erregte nebst einigen andern obscuren Gründen der Crusca besonders Bastiano de' Rossi. Das ganze Zerwürfniß gründete sich auf den Haß und die Feindschaft zwischen den Höfen von Toskana und Ferrara, an welchem letztern Tasso Dichter war, und auf einige Ausdrücke in den prosaischen Schriften Tasso's, welche den Florentinern mißfielen, vielleicht, wie Napione meint, auch auf den Umstand, daß der einzige Spion, der in der Gierusalemme vorkommt, ein Toskaner ist (Canto XIX, st. 81). Der ganze Streit ist ausführlich erzählt von Fontanini (Aminta difeso, cap. 11), und etwas kürzer von Galluzzi (Istoria del Granducato di Toscana, Libr. IV, cap. 10, p. 453). Die beste Geschichte der Crusca ist enthalten in einem Brief Algarotti's (Lett. al Zanotti di Pisa, 2. Marzo, 1764. Opere, Tom. X, pag. 392).

Gegner Neuerer und Verderber genannt hatte.[1]) Indessen dieser verdeckte Rückzug half wenig, das gelehrte Publikum war nicht befriedigt, die Angriffe erneuerten sich, und die Crusca war genöthigt, eine dritte verbesserte Ausgabe ihres Wörterbuchs zu veranstalten, welche 1691 in 3 Bänden erschien.

Sehr schwächten das Ansehen der Crusca auch noch die Kämpfe um das Primat in der Sprache zwischen Florentinern und Sanesen, welche übrigens bis in die neuesten Zeiten dauerten. Sie gingen so weit, daß der Papst Alexander VII., ein geborner Sanese, eine solche Feindschaft gegen die Crusca hegte, daß, um seine Gunst zu verlieren, schon genügte, jener Akademie anzugehören, sie oder das Wörterbuch zu loben, daher Magalotti einen seiner Freunde davor warnen zu müssen glaubte.[2]) Einer der thätigsten unter diesen sanesischen Gegnern war Girolamo Gigli, welcher verlangte, daß die von der heiligen Katherina von Siena und einigen andern Schriftstellern gebrauchten Worte und Redensarten, deren er bei 500 gesammelt hatte, in das Wörterbuch der Crusca aufgenommen werden sollten. Um seine Absicht besser zu erreichen, hatte er vor, die vorzüglichsten sanesischen Schriftsteller in 37 Bänden herauszugeben. Hiervon ließ er zu Lucca die Werke der Katherina drucken, und schrieb ein Wörterbuch über die Redensarten seiner Heiligen. Er wünschte zur Empfehlung desselben einen Brief von der Crusca, erhielt ihn aber nicht, jedoch von 56 andern italienischen Akademien, die er alle seinem Wörterbuch vordrucken ließ. Daher denn ein heftiger Kampf. Gigli war gerade nicht sehr gelehrt, aber sehr beißend. Wenn man alle satirische Ausfälle gegen die Florentiner und ihre Akademie aus seinem Vocabolario Cateriniano ausstreicht, so wird es ein dünnes Bändchen, das manches Gute enthält; und von der Crusca in der letzten Ausgabe ihres Werkes (1729—37 in 6 Bänden) benutzt worden ist.

Diese letzte Arbeit hat indessen auch nicht die Gelehrten zufrieden gestellt. Theils erblickt man mit Mißmuth darin die alten toskanischen Ansprüche auf Gesetzgebung in der Sprache, theils

---

1) Lunati, Cenni sull' origine, sul progresso e stato attuale della lingua ital. §. 8.

2) Magalotti, Lettere famigl., Tom. I, pag. 90.

hat Italien im vorigen Jahrhundert in den Wissenschaften große Fortschritte gemacht, den Kreis der Ideen und folglich der Ausdrucksweisen bedeutend erweitert, sodaß wieder viele Lücken auszufüllen und manches Veraltete auszuscheiden ist. Ueber das Was und Wie herrscht aber eine große Verschiedenheit in der Meinung. Cesarotti und Magalotti beklagen sich, daß die alten und außer Gebrauch gekommenen Ausdrücke auf gleiche Art bezeichnet sind, wie diejenigen, welche nur Laune und Neuerungssucht verstoßen hat, Lucchesini dagegen lobt dies Verfahren der Akademie. Diese sagt selbst in ihrer Vorrede, sie habe jene Wörter aufgenommen, nicht sowohl damit sie die neuern Schriftsteller anwenden sollen, sondern damit man die alten verstehen könne. Carena bemerkt aber dazu, daß hierdurch in den folgenden Ausgaben die Menge der verbrauchten Wörter so anwachsen werde, daß der Zuwachs dem Ausgeschiedenen nicht mehr gleich komme, und er schlägt daher vor, den veralteten Wörtern ein eignes Lexikon zu widmen, welches Monti **Museo della Lingua** nannte. [1]) Monti und Bottari verwerfen wieder viele Worte, die aber in Toskana im Gebrauch sind, und daher im **Vocabolario** nicht werden gestrichen werden. Sehr verdient um das Wörterbuch machte sich Bergantini durch seine Vorschläge, welche später Pasquale Tommasi in der neapolitanischen Ausgabe des **Vocabolario** von 1740 benutzt hat. [2]) Viele und vortreffliche Zusätze gaben auch Clementino Vannetti von Roveredo († 1795) und der Jesuit Girolamo Lombardi von Verona († 1792), deren Arbeiten Cesari in seiner

---

1) Cesarotti, Opere, Tom. I, p. 128. Magalotti, Lettere famigl., Tom. II, p. 66. Monti, Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca. Grassi, Sulle origini della lingua. Giacinto Carena, Osserv. intorno ai Vocabol. della lingua ital. Vorrede, S. 10 u. 11.

2) Bergantini gab die Früchte seiner Studien über die Klassiker in folgenden Werken heraus: Della volgare Elocuzione illustrata, ampliata e facilitata, Vol. I, contenente A. B. Das Werk sollte 12 Bände füllen, blieb aber unvollendet. — Dizion. ital. ovvero voci di scrittori ital. separatamente da quelle, che sono sul Vocab. commune. Venedig, 1753. — Dizionario di Eloquenza ital. Manuscript. Hiervon ein Auszug: Voci ital. d'Autori approvati dalla Crusca nel Vocab. di essa, non registrate con altre molte appartenenti per lo più ad arti e scienze, che ci sono somministrate similmente da buoni autori. Venedig, 2. Aufl. 1760.

Ausgabe von 1806 aufgenommen. Ildefonso gab die Idee und den Apparat zu einem neuen Wörterbuch (gedruckt zu Florenz 1813), worin aber der alte Geist spukte, indem er verlangte, daß man besonders toskanische technische Wörter aufnehme, oder daß man die fremden toskanisire. Dagegen sind Napioni und Bettinelli der Meinung, daß alle Dialekte Ansprüche haben, die italienische Sprache zu bilden und zu bereichern. Bettinelli schlägt vor, daß in jeder Provinz ein besonderes Dialektswörterbuch gemacht werde, um nachher von unparteiischen Gelehrten ein allgemeines Lexikon verfassen zu lassen.[1]) Eine andere Bahn zeigt Carena (in den angef. Osserv. S. 8), und findet die einzige Verbesserung darin, daß Gelehrte in allen Zweigen der Wissenschaft mit technischen Ausdrücken zu dem Wörterbuch beitragen. Er selbst gab Zusätze aus der Naturlehre, während Ferrari (Lettera al Cav. Monti sopra ciò che appartiene alla milizia nel divisamento del gran dizion. della lingua ital. Piacenza, 1819) den Militairwissenschaften einen Platz in dem Vocabolario zu verschaffen suchte. Außerdem kommt dem Gedächtniß der Crusca noch zu Hülfe der Catalogo d'alcune Opere attenenti alle scienze, alle arti ed ad altri bisogni dell' uomo; le quali quantunque non citate nel Vocabol. della Crusca meritano per conto della lingua qualche considerazione. Mailand, 1812. Angehängt sind tre lezioni sulle doti di una culta favella. (Der ungenannte Verfasser ist der Abbate Colombo.) Ferner Poggiali, Serie de' testi di lingua; angehängt ist ein Catalogo di Opere non citate nel Vocab., di autori però in esso allegati, ferner ein Catalogo di opere

1) Auch ist zu solchen Werken schon der Anfang gemacht, und gibt es verschiedene Dialektswörterbücher:

Giovan Battista Melchiorri, Dizionario Bresciano.

Gaetano Patriarchi, Dizion. Padovano, citirt von Cesarotti, Opere Tom. I, pag. 217.

Michele del Bono, Dizion. Siciliano, cit. von Zaccaria, stor. lett., Tom. XI, pag. 5.

Giov. Brunacci, Lezione d'ingresso all' Academ. de' Ricovrati di Padova, ove si tratta delle antiche origini della lingua volgare padovana e d'Italia. Venezia, 1759.

Gigli, Vocab. Cateriniano.

scritte in buona favella di autori non citati nel Vocab. Livorno, 1813. An übrigen Arbeiten dieser Art ist kein Mangel. Ferner gibt es Reimwörterbücher, worunter das von Rosasco (erschien zuerst zu Padua 1763) allgemein gebraucht ist, und 1819 die zweite Auflage erlebte, Baruffaldi schrieb gar ein Rimario über die rime sdrucciole (Venedig, 1755). Auch die ursprünglichen Redensarten erhielten einen gelehrten Erklärer an dem Pater Sebastiano Paoli (Modi di dire toscani ricercati nella loro origine. Venedig, 1740). Die Lexikomanie ging so weit, daß Baruffaldi, nachdem er ein unvollendet gebliebenes Wörterbuch der Nomina propria angefangen hatte, sogar ein Dizionario ditirambico e baccanalesco schrieb. [1])

Eine große Bereicherung gab der Sprache schon vorher der Abbate Alberti di Villanova durch seine Dizion. enciclopedico (in 7 Bänden, 1797), in welchem er durch eine Menge Ausdrücke aus dem Bereich der Wissenschaften und Künste, der Industrie und des Handels die Lücke ausfüllte, welche die Crusca nach ihrem Plan stets lassen zu müssen glaubt. Man wirft seinem Werk zu wenig Beispiele zur Erklärung der Worte und einige Nachlässigkeit in den Citaten vor. [2]) Ein ebenfalls sehr nützliches Unternehmen sind die synonymischen Wörterbücher, wozu Carlo Costanzo Rabbi den Anfang gemacht hat. Sein Werk kam zuerst heraus zu Bologna 1732, dann zu Bergamo 1744. Alessandro Bandiera vermehrte es mit Zusätzen, Venedig 1756, und dann erlebte es noch mehre Auflagen. Das beste Werk dieser Art ist das von N. Tommaseo, Nuovo Dizion. dei Sinonimi, Firenze 1838. Ueberhaupt aber ist in der neuern Zeit die Sprachforschung eine wahre Leidenschaft der Italiener geworden, wie denn die letzten zehn Jahre elf große dick- und vielbändige Wörterbücher haben entstehen sehen, zwei in Bologna, eins in Venedig, zwei in Mailand, zwei in Padua, eins in Pavia, zwei in Livorno und eins in Neapel. Und alle diese massenhaften Werke haben doch noch Lücken gelassen, welche Giov. Gherardini für die künftigen Sprachforscher in einer großen Arbeit zusammen-

1) Zaccaria, Stor. lett. d'Italia, Tom. XIV, pag. 357. 366.

2) Lucchesini, Illustrazioni delle lingue antiche e moderne, Vol. I, cap. 9.

stellt, wovon der erste Band 1838 zu Mailand erschienen ist (Voci e maniere di dire italiane additate a' futuri vocabolaristi). Unterdessen rüstet sich auch die Crusca zu einer neuen Auflage ihres Vocabolario, das bis jetzt bis zum Buchstaben M vorgerückt ist.

Wenn wir uns nun zur Untersuchung über den gegenwärtigen Stand der italienischen Sprache unter den vorzüglichen Forschern umsehen, so fällt uns vor Allem eine widrige Lobhudelei, ein wahres Coquettiren mit der Sprache auf, die in ihrem Grund und Wesen jedenfalls weit von der Vorliebe der Araber verschieden sind. Man dichtet ihr alle mögliche Eigenschaften an, Kraft und Weichheit, Reichthum und Präcision, Biegsamkeit und Würde, die sie geschickt machen sollen für den Ausdruck der leichtfertigsten wie der erhabensten Gedanken, als Trägerin aller Wissenschaften und Künste. Es gibt keinen italienischen Schriftsteller über seine Sprache und Literatur, der nicht dieser Anpreisung ein eignes Hauptkapitel in seinem Buch widmet, dabei alle Lobreden früherer Schriftsteller sammelt, kritisirt, gewöhnlich sehr richtig findet, und dann seine eignen, die dasselbe sagen, dazu setzt. Wer die Schriften von Bembo, Varchi, Lollio, Salviati, Buommattei, Dati, Salvini, Velo, Gravina, Maffei, Quadrio, Algarotti, Bettinelli, Rosasco, Denina, Lucchesini, Napioni durchliest, wird dies bestätigt finden; doch kann man in dieser Hinsicht von den Meisten sagen, was Lucchesini an Rosasco tadelt, daß sie mit einem großen Aufwand von Worten sehr wenig sagen. Das Lob, worin Alle übereinstimmen, bezieht sich auf zwei Eigenschaften, eine außerordentliche Weichheit und einen großen Reichthum, in welchen sie alle andern übertreffen soll. Die erstere Eigenschaft muß ihr unstreitig zugegeben werden, ist aber nur ein Vorzug für eine gewisse geringere Gattung der Poesie, und wenn wir der italienischen Sprache den Flug der Lerche gerne gönnen, so müssen wir ihr die Adlerschwingen völlig absprechen. Keine Sprache mag so gut geeignet sein zum Ausdruck zarter Empfindungen, zur Beschreibung lieblicher Zustände, welche das Sonett, die fast ausschließliche Dichtungsart, und das Pastoraldrama zum Organ gewählt, aber eine höhere Gattung macht die idyllische Weichheit kaum möglich. Keine andere Sprache mag auch so viele Poeten (und was dazu gerechnet wird) im eigentlichsten

Sinn hervorgebracht haben, und noch weniger so viele Reimwerke, die ohne weitern Gehalt nur durch den harmonischen Laut dem Ohre schmeicheln sollen. Wenn dies für die Dichtkunst geradezu ein Verderben ist, so ist die Weichheit der Sprache für die Wissenschaft auch kein Vortheil. Alle italienische Wörter endigen mit Vocalen, und da sie sich von einer kräftigen Consonantensprache ableiten, so mußte meistens dem Wort noch eine Silbe angehängt werden, was die Zahl der Silben ungemein häuft, und die Wörter breit macht, ohne ihnen darum mehr Sinn und Kraft zu geben. Die Reflexion verliert sich in einem Schwall von Silben, ebenso wie dem dichterischen Auge die Uebersicht der Bilder erschwert wird, abgesehen davon, daß gerade eine zu große Vorliebe für diese Weichheit die Feder der Dichter wie der Gelehrten auf Abwege führt. Der andere Vorzug, des Reichthums, möchte wohl noch weniger klar sein; er gründet sich hauptsächlich auf die Menge von Synonymen, und kommt weder den Gelehrten, noch den Dichtern, nach ihrem eignen Geständniß, zu Gute, im Gegentheil sind die vielerlei Wörter für dieselbe Idee der philosophischen Genauigkeit höchst nachtheilig.

Im Allgemeinen werden die Italiener, so lange sie ohne gründliche Kenntniß unserer deutschen Sprache und Literatur über die Vorzüge der ihrigen polemisiren, immer nur Schlachten in einer dunkeln Kammer liefern. Nur dem Kenner anderer Sprachen kommt ein Urtheil über die Vorzüge der seinigen zu, und die wahre Feuerprobe, welche allein den Reichthum, die Biegsamkeit, Kraft, kurz alle glückliche Eigenschaften eines Idioms bewährt, sind Uebersetzungen aus allen andern. Es ist dabei auffallend, daß gerade die italienischen Gelehrten, welche durch vortreffliche Uebersetzungen ihre Bekanntschaft mit andern Sprachen bewiesen haben, die ihrige am wenigsten loben, sondern vielmehr zu deren Ausbildung und Bereicherung dringend auffordern. Ueberhaupt erheben sich auch sonst hier und da Stimmen, welche das enthusiastische Selbstlob etwas abkühlen. Hören wir, was ein Kenner, der Akademiker Lorenzo Mancini zu Florenz, über seine Sprache urtheilt: „Die italienischen Dichter sind viel öfter in dem Fall und durch strenge Kunstgesetze genöthigt, in ihrer poetischen Sprache Wörter und Redensarten, die allgemeine Gültigkeit haben, auszuschließen, als sie die Freiheit haben, neue

Wörter für ihre Zwecke zu erfinden oder ungewöhnliche anzuwenden. Sie müssen also die Sprache mehr negativ gebrauchen. — Die italienische Sprache ist in jeder Hinsicht reich, aber wie wenig kann der Dichter von diesem Reichthum anwenden. Die Biegsamkeit, womit die italienische Sprache den Sinn der Ideen durch Vermehrung oder Veränderung der Endsilben verstärken oder schwächen kann, ist dem Dichter von wenig oder gar keinem Nutzen. Die vielen Diminutiven, Accrescitiven, Peggiorativen kann er, als zu trivial oder lächerlich, nicht gebrauchen. Nur wenige vezzeggiativi und superlativi, recht angebracht, finden Gnade, die erstern für die lyrische Anmuth, die andern für die epische Würde. Dasselbe ist der Fall mit einer Menge sehr affektvoller und bezeichnender Wörter, da sie der Würde entbehren; der Dichter muß sich, um sie zu vermeiden, mit Umschreibungen helfen, welche eleganter sind, aber nicht die schlagende Wirkung thun. Also auf Exclusion gründet sich ein großer Theil der Eigenthümlichkeiten der italienischen poetischen Sprache, und man bemerkt bei den Klassikern, daß sie um so sparsamer und zurückhaltender im Gebrauch der Worte sind, je würdiger und erhabener der Ton ihres Gesanges ist. Was Dante, der sein Gedicht Komödie nannte, für erlaubt hielt, was Ariosto nicht verstieß, findet bei dem ernsten und oft erhabenen Tasso, bei der ausgesuchten Muse Metastasio's und dem strengen Alfieri keinen Platz. Die Letztern haben die allgemeine Sprache wenig gebraucht, und der Sprachforscher erhält aus ihren Werken eine geringe Ernte." [1]) Auch Giuseppe Manno klagt in seinem Werk **Della Fortuna delle parole (Torino, 1831)** über die Armuth der italienischen Sprache in Bezeichnungen der geistigen Thätigkeiten, über die Unvollkommenheit und Unvollständigkeit der Wörter, welche Tugenden, und die Hypokrisie derjenigen, welche Laster bezeichnen.[2])

Doch lassen wir alle Lobreden, die im Ganzen nichts sagen, und gehen wir tiefer in die Sprache ein, so findet sich schon im

---

1) Del linguaggio poetico, Lezione detta nella publica e solenne adunanza dell' Acad. della Crusca del 9. Sett. 1840.

2) Tom. I, cap. 6. Das ganze Werk ist durch seinen Humor und durch tiefe Blicke in den Charakter der Sprache und des Volks sehr empfehlenswerth.

Allgemeinen, daß ihre schnelle Ausbildung, die gewöhnlich ein Gegenstand des Lobes ist, ihr zum größten und unheilbaren Nachtheil gereichte. Sie war die erste kultivirte unter den neuern europäischen Sprachen, und erstaunlich sind die reißenden Fortschritte, welche sie in der Vervollkommnung machte. Kaum ein halbes Jahrhundert liegt zwischen den Fragmenten des Ciullo von Alcamo und den Sonetten Guinicelli's und Cavalcanti's, welche selbst Petrarca der Nachahmung werth fand. Dante's Vita nuova braucht den Vergleich mit Macchiavelli's oder Castiglioni's Prosa nicht zu scheuen, und kaum blieb der Poesie nach diesen noch übrig, die Reize der Sprache in dem idyllischen Drama, nicht erst zu suchen und zu schaffen, sondern nur in das rechte Licht zu stellen. Die ganze Ausbildung der Sprache war also, so zu sagen, fast das Werk eines Jahrhunderts, und mit Bewunderung verfolgt man die Entwickelung dieser frühreifen Frucht. Allein eben aus diesem schnellen Gang erwuchs schon der allgemeine Nachtheil, daß der höchste Grad ihrer Vollendung fast vor dem Anfang eines ernsten wissenschaftlichen Strebens erreicht war, und daß sie, nachdem sie kaum einigen Gattungen der Poesie gedient hatte, schon am Ziele stehen blieb. Wenn wir daher die Geschichte genau fragen, so möchte sie uns statt des Lobes eher die Besorgniß kund geben, daß Sprache und Poesie fast dem Ende nahe sind, und daß sie sich entweder mit ungewohnter Kraft verjüngen oder langsam hinzehren müssen. Bis zum 16. Jahrhundert ist der Gang der Sprache ein natürlicher gewesen; sie hat ihre Nahrung, ihre nothwendige Lebensbedingung aus der Seele des Volks genommen, und alle Seiten des nationalen Wesens treu abgespiegelt. Sie blieb daher immer lebendig, in steter Verjüngung in gleichem Schritt mit der Zeit begriffen. Von da an fand aber kein natürlicher Fortgang der Sprache mehr statt, der aus ihrem innern Wesen sich von selbst dargeboten hätte, sondern von Außen her soll ihr eine Bahn gegeben werden, der reflectirende Geist schreibt der dichtenden Seele die Sprachgränzen vor. So kam die italienische Poesie seit dieser Zeit in dieselbe üble und unnatürliche Lage wie die römische im 2. und 3. christlichen Jahrhundert, daß nämlich die Grammatiker über den Dichtern stehen. Jene wollen den künftigen Autoren eine Sprache zurechtlegen, die diese nach allen Erfahrungen wahrscheinlich nicht werden brau-

chen können, und das Genie wird durch die usurpirte Autorität zurückgeschreckt. Wie ängstlich sieht man sich nach den Gesetzen des 14. und 16. Jahrhunderts um, und muß nicht die italienische Sprache, da jene Zeiten immer weiter zurückrücken, bei fortgesetzter Unterwerfung zuletzt eine todte werden? Es erhellt übrigens bei dieser Gelegenheit, wie sehr der Nutzen, den eine Sprachakademie haben kann, durch den Schaden, der aus ihrem ausschließlichen Schiedsrichteramt und Vorrecht erwächst, vertilgt wird, und wie wenig eine solche Anstalt, deren Geschäft nur ist, nachzufolgen, den lebendigen Fortschritt einer Sprache anregen kann. Sie schichtet bloß das auf, was einmal gebildet ist, und drängt dies allen kommenden Geschlechtern auf. Das einzig zuverlässige Kriterium für die Reinheit einer Sprache ist nicht die Sprache der Klassiker, sondern der durch die Klassiker geläuterte Geschmack. Eine selbst von den besten Schriftstellern gebrauchte Ausdrucksweise kann veralten, und es ist dann schwachsinnig und dem Genius einer Sprache ganz zuwider, diese Form, die nicht mehr passen will, zu gebrauchen, bloß weil sie einmal klassisch geworden sei. Eine Form an sich ist nie klassisch, sondern nur wenn sie der klassischen Idee entspricht. Da die Ideen im Fortgang der Kultur und Wissenschaft sich stets erneuern, so müssen sich auch neue Formen dazu bilden, die von den alten sehr verschieden sein können. Wer gibt also hier den Ausschlag? Keineswegs die Wörterbücher der Sprachakademien, denn sie stellen nur die alte Form hin, sondern nur der durch die Klassiker geläuterte Geschmack; denn dieser ist dann derselbe Wegweiser, der auch die Alten führte.

Man hat in neuern Zeiten wohl eine derartige Stockung der Sprache geahnt, und suchte eine Reform durch Bearbeitung synonymischer Wörterbücher vorzubereiten. Allein bei dieser Arbeit ist gerade die schlimme Lage der italienischen Sprache augenfällig geworden. Denn in diesen Wörterbüchern herrscht die Autorität des 14., des 16. und späterer Jahrhunderte und des neuern Gebrauchs vermengt durch einander, was in den Beispielen zur Erläuterung und der Feststellung der Bedeutung der Wörter viel Verwirrung und Irrthümer veranlaßt. So werden die Italiener mit dem Fortrücken der Zeit immer mehr in den mißlichen Fall eingezwängt, entweder ihrer Sprache jeden Fortschritt abzuschnei-

den, und sie fern von aller Berührung mit andern Sprachen zu halten, oder ihren Dante veralten zu lassen, in der Aussicht, ihn später zur Verständigung der Nachwelt übersetzen zu müssen, wie wir unser Niebelungenlied. Denn Dante's Sprache kann unmöglich immer ausreichen, und die ganze Hemmung in der philosophischen Feststellung der Sprache entsteht aus der Pietät für den großen Gründer derselben. Im Allgemeinen läßt sich die kritische Lage, welcher die Sprache später oder früher unmöglich wird entgehen können, aus folgenden Fragen ersehen, welche Lucchesini seinen Landsleuten zu beherzigen gibt: Ist die Sprache, in der wir schreiben sollen, und die Viele sprechen, eine lebendige, oder seit dem 14. Jahrhundert todt? Sollen wir nach jener Zeit keine neuen Wörter mehr zufügen? Gehört sie nur Florenz oder Toskana oder ganz Italien an? Sollen wir uns dem Zügel der Crusca gehorsam unterwerfen, oder dieselbe als Richterin nicht anerkennen? [1])

In der That theilen sich auch die jetzigen Sprachforscher in zwei große, sich ganz entgegengesetzte Klassen. In die erste gehören alle diejenigen, welche sich mit dem Wortvorrath des 14. Jahrhunderts begnügen, und die Sprache bis zu der ärmlichen Einfachheit jener Zeit berupfen wollen. Ihre Wortführer sind Perticari, Monti [2]), Cesari, Lucchesini, Napioni. Der Hauptfechter für „diese goldene Zeit der italienischen Sprache" ist Antonio Cesari, der das einzige Heil in der Rückkehr zu den alten Formen und Gränzen findet. Seine Auseinandersetzung dieses Themas ist zu charakteristisch, als daß ich sie nicht in der Kürze hier wiedergeben sollte. [3]) Er beantwortet zuerst den Einwurf, daß die Sprache für das jetzige philosophische Streben nicht genüge, und thut dabei das unvorsichtige, übrigens nur in gewisser Hinsicht wahre, Geständniß, daß Dante's, Passavanti's und Cavalca's Philosophie immer noch in Italien ausreiche und uner-

---

1) Illustrazioni delle lingue antiche et moderne, Part. I, cap. 5.

2) Giammaria Pusti, Ragion. sul tratt. degli Scritt. del trecento del Conte Perticari e sulla Proposta di giunte e correzioni del Cav. Monti. Napoli, 1818.

3) Antidoto pe' Giovani studiosi contro le novità in opera di lingua ital. Forli, 1829.

reicht sei (S. 17). Der gleiche Beweis wird durch alle Zweige der Wissenschaft durchgeführt. Cesari beruft sich dabei stets auf die Alten, er findet, daß man im 14. Jahrhundert auch manche Stellen geschrieben habe, deren sich Cicero und Livius nicht schämen würden, ja daß sogar die Philosophen jener Jahrhunderte in der christlichen Moral weiter waren als die alten Heiden, und zieht daraus den jämmerlichen Schluß, daß, da sie von den größten Geistern des Alterthums in christlichen Ansichten nicht erreicht würden, ihre Sprache immer für alle Fortschritte der Wissenschaften genügen solle. Am Ende rückt er mit dem Hauptbeweis gegen seine Gegner, welcher am treffendsten und für unsere Behauptung am wichtigsten ist: „Wenn ihr die Sprache des 14. Jahrhunderts verwerft, so müßt ihr auch seine Meister verwerfen." — Napioni war ebenfalls ein eifriger Vertheidiger der alten Reinheit der Sprache. Seine strenge Keuschheit in dieser Hinsicht, die Alles auf die absolute Nothwendigkeit zurückführen wollte, und vor jeder Berührung mit andern Sprachen warnte, brachte Cesarotti zu der witzigen Aeußerung, **che ristringeva il bisogno della lingua a quella necessità estrema, nella quale anco la Chiesa permette di rubare.**

Die andere Klasse begreift diejenigen, welche eine Reform der Sprache auf einer philosophischen Grundlage verlangen. Unter ihnen steht unstreitig Cesarotti voran, welcher sich durch seine vielfachen Uebersetzungen aus alten und neuen Sprachen und durch seinen vielseitigen Geist einen vorzüglichen Anspruch auf die Beurtheilung seiner Sprache erworben hat. Er eifert besonders gegen das ertödtende Selbstlob und die Zufriedenheit der Gegenpartei mit dem Hergebrachten, gegen die Herabsetzung anderer Sprachen, gegen die Meinung, man dürfe von ihnen Nichts entlehnen, gegen das sumpfartige Stehenbleiben bei frühern Jahrhunderten. Der Ideengang in seinem Werk **Saggio sulla filosofia delle lingue** (Pisa, 1800) ist kurz folgender: „Keine Sprache ist rein. Jede bildet sich aus der Vermischung verschiedener Idiome; sie können sich also auch durch fernere Annahme bereichern, und die Furcht davor ist ein lächerliches Vorurtheil. Jede Sprache wurde auch gebildet, nicht durch öffentliche oder Privatautorität, sondern durch die freie aber nicht ausgedrückte Einwilligung der größten Zahl. Also kann auch keine Autorität sie in ihrem Fortschritt hemmen,

oder die Freiheit der Nation in Hinsicht auf dieselbe beschränken. Keine Sprache ist vollkommen, sie muß sich also immer im Wechsel der Zeit verbessern. Keine Sprache ist reich genug; die Wissenschaften, Künste, der Handel geben immer neue Gegenstände, welche eines Namens bedürfen. — Cesarotti empfiehlt hierauf dringend philosophische Studien in der Etymologie zum Behuf der Bereicherung der Sprache, durch Einbürgerung neuer Ideen und Wörter aus andern, durch Vervielfältigung der figürlichen Bedeutung der Wörter nach jetzigem Bedürfniß, und gibt dazu treffliche Anleitung. — Es werden ihm in seinem Styl manche Neologismen vorgeworfen, allein sie sind wahrscheinlich eben aus dem Bedürfniß entstanden, seine Sprache zu bereichern, und sie dem Ideenfortschritt anderer Völker anzupassen. Sein Styl kann daher nicht dem der altitalienischen Klassiker an die Seite gestellt werden; aber er schrieb auch in einer andern Zeit und für eine andere Zeit, und die Beschränktheit der Sprache würde bei ihm nicht wie bei Dante als Entschuldigung für unklare Wendungen gegolten haben. —

Es ist zu erwarten, daß bei dem großen Interesse, den die ganze gelehrte Welt in Italien an dem Schicksal ihrer Sprache nimmt, diese nicht lange auf dem so gefährlichen Wendepunkt stehen bleiben, sondern daß die immer ausgebreitetere Bekanntschaft mit andern, besonders mit der deutschen Sprache und Literatur, dazu beitragen werde, daß sie ihre Fesseln zerbreche, und ihr Ziel, die Vermittlung der stets sich steigernden geistigen Bedürfnisse, bald auf das Vollständigste erreiche. Das einzige Rettungsmittel für die Sprache wird sein, daß das unnatürliche Verhältniß zwischen guten Dichtern und guten Sprachforschern sich bald auflöse, und daß die erstern mit erneuter schöpferischer Kraft und den Blick nicht rückwärts gerichtet wieder in ihre Rechte eintreten. Und dazu möchten vorerst gute Uebersetzungen führen.

Anhang.

Wir geben zur Ueberſicht der Fortſchritte der italieniſchen Sprache eine Anzahl Proben von verſchiedenen Dichtern und Proſaikern von dem Urſprung bis zu dem klaſſiſchen Jahrhundert der Sprache, welchen einige lateiniſche und eine provenzaliſche Probe vorausgehen ſollen.

A. Latein aus dem 9. Jahrhundert.

1. Kapitel einer uralten Handſchrift aus der Bibliothek der Canonici zu Lucca. (Mabillon verſetzt ſie in die Zeit Karl's des Großen). Der Titel des Manuſcripts lautet:

Compositiones ad tingenda musiva, pelles et alia, ad deaurandum ferrum, ad mineralia, ad chrysographiam, ad glutina quaedam conficienda, aliaque artium documenta, ante annos nongentos scripta. (Muratori, Diss. 24.)

De fila aurea facere.

Quomodo petalum fiet ad fila aurea auro bonum sicut metrum, batte lamina longa, et gracile; quando per longum battis, plica eam in unum super unum; et sic eas battes: sed plectaturas non battis. Et postea aperis aurum per medium, et amba capita non battuta in medio veniant; et batte, et cum ala eum divide. Et post debeas adplanare cum matiola lignea, et de solum unum debeas facere tres petalas. Et post tolles forfices bonas, suptilissimas longas et graciles; et circina illum usque ad sanum, et plica unum cata unum petalum: et continua illa cum contena afferrea. Et tota sic similiter fieri debet. Et tolle carbones minutos. Adprehende illos in focario. Et debeas mittere tota petala intro modico et sabata, et quale ut tota scaldata fiat. Et habeas aquam paratam: et bersa super, ut adluminentur se ipse petala. Et post tolle dragantum mundum: et diligenter pista illud in mortario; et sal equis ponderibus. Et frica cum aceto extemperasce, induc per petala de ambis partibus equaliter cum pinna, et in focarium scalda per modicos. Sic coloratur aurum. Et cum aquam mundam laba: et divide eum, et adsucca.

B. Latein aus dem 11. Jahrhundert.

2. Schluß einer Schrift von einer Aebtissin zu Ferrara vom Jahr 1083, Vermiethung von Ländereien betreffend. (Murat., Diss. 24.)

Et postea sit mihi petitrice concessum, et si vineam plantaverim, da usquequo plantaverimus usque ad annis quinque, et postea rendere debeamus vinum, sicut supra legitur, deductum atque conductum ipsum terratico dominio hic in monasterio vestro majore quidem dominico vestro, vel vestra dominacione cum onore et obediencia suscipere debeamus hec successione ei facere sine dolo vel fraude. Et non abeamus licencia de ipsas res a nullo placido andare, nisi ad te vel tuis successitrice. Et si quis vero pagina nostra contra os peticionis ire tentaverimus, et omnia que supra non observaverimus vel adimpleverimus, cum meis filiis et heredibus dare tibi suprascripta conceditrice, vel a tuis successitrice penam uncia una, et post manead in sua firmitate.

C. Latein aus dem 12. Jahrhundert.

3. Urkunde über Gränzbestimmungen, vom J. 1122 (aus Ughelli's Ital. sacra, T. IX), welche Muratori, wie ich oben auseinandergesetzt, fälschlich für die erste Urkunde der italienischen Sprache hält.

Incipiendo da li Finandi, e recte vadit per serram Sancti Viti; e la Serra ad hirta esce per dicta Serra Groinico; e li fonti aqua trondente inverso Torilliana; e esce per dicte fonte a lo Vallone de Ursara; e lo Vallone Apendino cala a lo forno, e per dicta flumaria ad hirto ferit a lo Vallone de li Caniteli, e predicto Vallone ad hirto esce supra la Serra de li Palumbe a la Crista custa; e deinde vadit a lo vado drieto da Thomente; e dicta Ecclesia Sancto Andrea abe ortare unum, e non aliud etc.

D. Provenzalische Sprache.

4. L'autre jorn m'anava
Per una ribeira
Soletz delichan,
Qu'Amors me menava
Per aital maneira
Que pesses de chan;
Vi gaia bergeira
Bell' e plazenteira
Sos anhels gardan:
La tengui carreira,
Trobei la fronteira
A for ben estan.
E fe m semblan
Al primier deman.

E. Italienische Sprache.

I. Erste Hälfte des 13. Jahrhunderts.

a) Sicilianische Schriftsteller.

5. Ciullo d'Alcamo, 1193. (Anderes Bruchstück aus dem schon früher angeführten Gedicht.)

Tu me non lasci vivere nè sera nè mattino:
Donna mi son di perperi, d'auro massa amotino.
Se tanto aver donassimi, quant' ha lo Saladino,
E per aiunta quant' ha lo Soldano,
Toccareme non poteria la mano.
Molte sono le femmine ch'hanno dura la testa,
E l'uomo con parabole le dimina e ammodesta
Tanto intorno percacciale finchè l'ha in sua podesta.
Femmina d'uomo non si può tenere:
Guardati, bella, pur di ripentere.

6. Ruggerone da Palermo, 1230.

Ci lasso, non pensai
Sì forte mi parisse
Lo dipartire da Madonna mia.
Da poi ch'io m'allungai,
Ben paria ch'io morisse,
Membrando di sua dolce compagnia:

E giammai tanta pena non durai
Se non quanto alla nave addimorai:
E or mi credo morire certamente
Se da lei non ritorno prestamente.

7. Matteo Spinello.

Se arricordao di questo Rugiero, che era picciérillo di nove anni; e se voltao a Donatiello, che venia con isso e le disse: A me abbastano questi dui compagni: va, Donatiello, et forzati di salvare questo figliuolo. Et Donatiello se voltao a scapizza collo, et arrivao a Venosa alle otto hore, et parloe allo Castellano, et a chillo punto proprio pigliao lo figliulo, et fino a quaranta augustali, et un poco di certa altra moneta, et uscio della Porta fauza senza che lo sapesse nullo delli compagni.

b) Römiſche Schriftſteller.

8. Francesco d'Aſſiſi, 1226.

Cantico del Sole.

Altissimo, omnipotente, bon Signore; tue son le laude, la gloria, lo honore et ogni benedictione. A te solo se confano, et nullo homo e degno de nominarte. Laudato sia Dio mio Signore con tute le creature, specialmente Messer lo frate Sole: il quale giorna et illumina nui per lui, et ello è bello, e radiante con grande splendore: di te, Signore, porta significatione. Laudato sia mio Signore, per suor Luna e per le Stelle: il quale in cielo le hai formate chiare e belle. Laudato sia mio Signore per frate vento, e per laire, e nuuolo, e sereno, e ogni tempo, per le quale dai a tute creature sustentamento. Laudato sia mio Signore per suor aqua, la quale e molto utile, e humele, e preciosa e casta. Laudato sia mio Signore per frate fuocho, per lo quale tu allumini la nocte, e ello è bello, e jocundo, e robustissimo, e forte. Laudato sia mio Signore per nostra madre terra, la quale ne sostenta, e governa, e produci diversi fructi, e coloriti fiori, e herbe.

c) Toskanische Schriftsteller.

9. **Folcacchiero de' Folcacchieri, von Siena, 1200.**

Tutto lo mondo vive sanza guerra,
Et eo pace non posso aver neiente.
O Deo, come faraggio?
O Deo, come sostenemi la terra!
E' par ch'eo viva in noja della gente
Ogn' uomo m'è selvaggio:
Non pajono li fiori
Per me com' già soleano,
E gli augei per amori
Dolci versi faceano — agli albori.

10. **Ser Noffo Notajo. Florenz, 1240.**

Volendo dimostrare
Novellamente Amore,
Per rallegrare ciascum gentil core,
Nella mia donna degna fe' riposo.
E perchè senza pare
Fosse lo suo valore,
Interamente le donò riccore
Di tutto piacimento dilettoso.

d) Bologneser Dichter.

11. **Guido Guinicelli, 1240.**

Gentil Donzella, di pregio nomata,
Degna di laude e di tutto l'onore,
Che par di voi non fue ancora nata,
Nè sì compita di tutto valore,
Pare che in voi dimori ogni fiata
La deità dell' alto Dio d'amore;
Di tutto compimento sete ornata,
E d'adornanza e di tutto bellore.
Che 'l vostro viso dà si gran lumera,
Che non è donna ch'aggia in se beltate,
Che a voi davanti non s'oscuri in cera.
Per voi tutte beltà sono affinate,
E ciascuna fiorisce in sua maniera
Lo giorno quando voi vi dimostrate.

e) Norditalischer Dichter.

12. Messer Polo. Reggio in der Lombardei, 1230.

La gran nobilitate
Che in voi, Donna, ho trovata,
M'inforza ogni fïata — di trovare,
E donami ardimento.
Però con umiltate
Nuova canzon trovata
I'ho per voi, pregiata
Sovra d'ogn' altra di meglioramento.

II. Zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts.

a) Sicilianische Dichter.

13. Guido delle Colonne, 1250.

Amor, che longiamente m'hai menato
A freno stretto senza riposanza,
Allarga le tue redini in pietanza
Che soverchianza m'ha vinto e stancato:
Ch' ho più durato ch'io non ho possanza,
Per voi, Madonna, a cui porto lianza,
Più che non fa Assissino in suo cuitato
Che si lascia morir per sua credanza.

14. Nina Siciliana, 1290.

Qual sete voi, che chara profferenza
Sì fate a me, senza pur voi mostrare?
Molto m'agenzeria vostra parvenza,
Perchè il meo cor potessi dichiarare.
Vostro mandato aggrada a mia intenza;
In gioia mi conteria d'udir nomare
Lo vostro nome, che fa profferenza
D'essere sottoposto a me innorare.
Lo core meo pensar non si savria
Alcuna cosà che sturbasse amanza;
Così affermo, e voglio ognor che sia.
L'udire a voi parlare è voglia mia,
Se vostra penna ha buona consonanza
Col vostro core; od è tra lor resia.

b) Römiſche Dichter.

15. Lodovico della Vernaccia, von Urbino, 1250.

Sellu subiecto preclaro, o Ciptadini,
Dell' acto nostro ambitioso et honesto
Vorrete immaginare chiosando il testo
Non vi parrà che noi siam fiantini.
Selli nostri accidenti et intestini
Che se repensarete con modesto
Aspecto inchinerete el cor molesto
Fiem radicate el cor in duri spini.
Quando rasione corregie li difecti
Del diverso inimico e lor conturba
Non della spada in triumphar pusarse.
Ma inbracta con forsa e sensi erecti
Se vole usar contra la falsa turba
Solo la spada vole magnificarse.

16. Papſt Bonifacius VIII., 1294.

Stava la Vergin sotto della Cruce:
Vedea patir Jesù, la vera luce:
Madre del rè di tutto l'universo.
Vedeva il capo che stava inchinato,
E tutto il corpo ch'era tormentato
Per riscattar questo mondo perverso.
Vede lo figlio, che la guarda e dice:
Oh! Donna afflitta, amara et infelice,
Ecco il tuo figlio: e Joan le mostrava.

c) Toskaniſche Schriftſteller.

17. Schrift von Siena von 1253, welche Muratori als älteſte Probe toskaniſcher Proſa gibt.

A voi, Mesere Rugiero da Bagnuolo, per la grazia di Dio etc. . . . . Contio vi sia, che io sono in Peroscia e giosevi giovedi due die entrare ottobre con una grande quantitae di Cavaieri della Valle di Spuleto e delle Contrade di lagiuso e quandio gionsi in Peroscia si vi trovai Aldobrandino Gonzolino, unde sapiate che io me ne voleva venire coi detti Cavaieri per chello che io voleva essere in Siena colloro inanzi voi per vedervi e perchè voi intendeste i pati che sono da me e dalloro anzi ehel-

lino vi scrivesero, i quali pati apaiono per carta a mano di Notajo etc.

18. Guido Cavalcanti, von Florenz, 1280.

O Donna mia, non vedestù colui
Che sullo core mi tenea la mano,
Quand' io ti rispondia fiochetto e piano
Per la temenza delli colpi sui?
El fu Amore; chè trovando vui
Meco, riflette' che venia lontano
A guisa d'un arcier presto Soriano,
Acconcio sol per ancidere altrui.
E trasse poi degli occhi miei sospiri
I quai si gittan dallo cuor sì forte,
Ch'io mi parti' sbigottito fuggendo.
Allor mi parse di seguir la morte
Accompagnato di quelli martiri,
Che soglion consumare altrui piangendo.

19. Ricordano Malispini, von Florenz, 1280.

Cap. 130. Negli anni di Cristo MCCXXXVIIII a dì tre di Giugno scurò il Sole tutto appieno nell' ora di nona, e durò scurato parecchie ore, e del die si fece notte, onde molti ignoranti del corso del sole e dell' altre pianete, si maravigliarono molto, e per grande paura spaventò molti uomini e femmine in Fiorenza, per la terra, della non usata novità, e tornarono a penitenza e a confessione. Dissesi per istrologia che la detta scurazione annunziò l'abbassamento e scuritae ch'ebbe la chiesa di Roma da Federico con molto danno de' Cristiani.

20. Fra Guittone d'Arezzo, 1260.

Carissimi e amatissimi molto miei, ben credo savete, che da fera a uomo non è già che ragione in conoscere e amare bene; perchè l'uomo è ditto animale razionale; e senno più che bestia ha, ch' è ragione. Ragione donqua perduta, più che bestia, che vale parola di gran saggio? Chè vera perfezione di ragionevole criatura si ha per tale come avere catuna cosa, cioè in coscienza e in amore.

d) Bologneſer Schriftſteller.

21. Oneſto Bologneſe, 1260.

La partenza che fo dolorosa
E gravosa più d'altra m'ancide
Per mia fide da voi, bel diporto.
Sì m'ancide il partir doloroso,
Ch' i' non oso son pur a pensare
Al dolor che convienmi portare
Nel mio core di vita pauroso,
Per lo stato gravoso e dolente,
Lo qual sente. Com' dunque faraggio?
M'ancideraggio per men disconforto.

22. Frate Guidotto, 1260.

Nel tempo che signoreggiava il grande e gentile uomo Giulio Cesare, il quale fu il primo Imperadore di Roma, di cui Lucano e Sallustio ed altri autori dissono alti e maravigliosi versi, nel quartodecimo e quintodecimo anno dinanzi alla nativitade del nostro Signore: in quello tempo fue uno nobile e vertudioso uomo, cittadino nato di Capova del regno di Puglia, il quale era fatto abitante della nobile città di Roma, ch'avea nome Marco Tullio Cicerone, lo quale fu maestro e trovatore della grande scienza di Rettorica, la quale avanza tutte le altre scienzie per la bisogna di tutto giorno parlare nelle valenti cose, siccome far leggi e piati civili e cherminali, e nelle cose cittadine, siccome in fare battaglie, ed ordinare schiere, e confortare cavalieri nelle vicende degl' imperii, regni e prencipati, e governare popoli, e regni, e diverse genti, come conversano nel gran cerchio del mappamondo della terra.

c) Norditaliſche Dichter.

23. Saladino da Pavia, 1250.

Messer, lo nostro amore
In gio' fue cominciato,
Or lo veggio mancato da tua parte;
Lassa! lo cor mi parte di pesanza.

Messer, lo nostro amore
Fue d'amorosa voglia cominciato;
D'una mente e d'un core,
E d'un voler lo nostro amore è stato.
Ond' ho mortal dolore;
Dalla tua parte veggiolo mancato:
Che mi se' straniato,
Di me non curi niente;
Lassa! lo meo cor sente pena forte,
Che mi conduce a morte di pesanza.

24. Pietro della Basilica di S. Pietro (gewöhnlich zusammengezogen in Bascapè), von Mailand, 1264.

Como Deo a facto lo Mondo,
Et como de terra fo lo homo formo,
Cum el descencì del cel in terra
In la vergene regal polzella,
Et cum el sostene passion
Per nostra grande salvation,
Et cum verà el di del ira
La ò serà la grande roina,
Al peccator darà grameza,
Lo justo avrà grande alegreza.
Ben e raxon ke l'homo intenda
De que traira sta legenda.

III. Vierzehntes Jahrhundert.

a) Neapolitanischer Schriftsteller.

25. Fragmenta historiae romanae. Libr. I, cap. 12, vom Jahre 1354 (aus Muratori's Antiqu. ital., Vol. III).

Poni cura che fece lo crudele patre pe bolere campare. Voize che sio figlio gisse denanti de esso, pe mitigare, muorto lo figlio, la ira de lo puopolo sopra de si. Quanno lo giovinetto figlio, patrio praecepto, vao denanti, appriesso de la porta, como lo agnio a lo maciello, ben conoscie soa morte, bene conoscie la poca pietate de lo patre. Volve la testa e disse: Ahi patre! dove me manni? Dice lo patre: Va sicuramente. Como fo a la puorta, fo receputo da lo adirato puopolo ne le ponte de le spate.

b) Römischer Schriftsteller.

26. Lodovico Bonconte Monaldaschi, 1327.

E l'Imperadore iva vestito d'auro fino e veniva con isso Castruccio ch'era Signore de Lucca MD Cavalieri colle lancie alla coscia, e le briglie in mano tutti vestiti di fierro. Habitao allo palazzo granno delli Colonnesi e si riposao VIII giorni, e dal palazzo di Messer Pietro della Colonna non si sentiva se non suoni e canti per dar gusto all' Imperadore.

c) Toskanische Schriftsteller.

27. Marco Polo. Milione (Reisebeschreibung) nach der Ausgabe von Baldelli Boni, Florenz, 1827. (Diese Ausgabe ist nach der ältesten in der Magliabecchiana zu Florenz befindlichen Uebersetzung der lateinischen Beschreibung von 1309 besorgt, und die damalige Schreibart genau beibehalten.)

Cap. 103. Quando l'uomo si pate di questa provincia, ch'io v'ho contato l'uomo discende per una grande china (calata), ch'è bene due giornate e mezzo pure a china, e in quelle due giornate e mezzo non hae cosa da contare, salvo che v'ha una gran piazza, ove si fa certa fiera certi dì dell' anno. E quivi vengnono molti mercatanti che recano oro e ariento e altre mercatanzie assai, ed è grandissima fiera; e quegli che recano l'oro e l'ariento quiritta (qui), niuno puote andare in loco contrada, salvo ch'egliono, tanto è contrada rea, e divisata dall' altre, nè niuno puote sapere, ov' egli stanno, perchè niuno vi puote andare.

28. Giovanni Boccaccio, Florenz, 1375.

Qual donna canterà, s' i' non cant' io,
Che son contenta d'ogni mio disio?
Vien dunque, Amor, cagion d'ogni mio bene,
D'ogni speranza e d'ogni lieto effetto;
Cantiamo insieme un poco,
Non de' sospir nè delle amare pene
Ch'or più dolce mi fanno il tuo diletto:
Ma sol del chiaro foco,
Nel quale ardendo in festa vivo e 'n gioco
Te adorando, come un mio Iddio.

29. Torquato Taſſo. (Aminta.)

All' ombra d'un bel faggio Silvia e Filli
Sedean un giorno, ed io con loro insieme;
Quando un' ape ingegnosa, che cogliendo
Sen giva il mel per que' prati fioriti,
Alle guance di Fillide volando,
Alle guance vermiglie come rosa,
Le morse e' le rimorse avidamente;
Ch'alla similitudine ingannata
Forse un fior le credette. Allora Filli
Cominciò lamentarsi, impaziente
Dell' acuto dolor della puntura:
Ma la mia bella Silvia disse: Taci,
Taci, non ti lagnar, Filli; perch' io
Con parole d'incanti leverotti
Il dolor della picciola ferita.
A me insegnò già questo secreto
La saggia Artesia, e n'ebbe per mercede
Quel mio corno d'avorio ornato d'oro.
Così dicendo, avvicinò le labbra
Della sua bella e dolcissima bocca
Alla guancia rimorsa, e con soave
Susurro mormorò non so che versi.
Oh mirabili effetti! sentì tosto
Cessar la doglia; o fosse la virtute
Di que' magici detti, o, com' io credo,
La virtù della bocca
Che sana ciò che tocca.

§. 9.

Wiſſenſchaft.

Die wiſſenſchaftliche Kultur iſt trotz der ungemeinen Lebendigkeit, womit man nach dem neuen Licht tappte, und des großen Lärms, womit ſich der Eifer Luft machte, doch die ſchwächſte Seite jener Jahrhunderte. Die Gelehrten waren damals zwiſchen zwei Stände eingezwängt, deren entgegengeſetzter

Einfluß keine ruhige Entwickelung der Wissenschaft zuließ, nämlich zwischen einen in lebendigster Kraft aufblühenden Handelsstand, dessen Geist sich vielleicht ohne das Ritterthum der Menschheit überwiegend bemächtigt haben würde, und jedenfalls damals das Interesse der Mehrzahl in seine Sphäre zu ziehen drohte, — und zwischen das Mönchthum, welches der hier und da sich bemerkbar machenden Mattigkeit im Glauben und Aberglauben von Neuem entgegenwucherte, und mit dem Wust seiner unerweislichen Dogmen und Erfindungen jedes freie Nachdenken erstickte. So standen die Gelehrten gleichsam zwischen Leben und Tod, und ihre ganze Wissenschaft hatte den Anstrich dieses unbehaglichen und unnatürlichen Verhältnisses. Während nun in Frankreich mehr das Mönchthum nach einer wissenschaftlichen Geltung rang, erhielt in Italien, wo gerade jetzt der Handel in seiner höchsten Blüthe stand, die praktische Seite die Oberhand, und wurden solche Wissenschaften gepflegt, deren Anwendung der Augenblick erheischte, oder die vielmehr, so zu sagen, aus der Anwendung entstanden waren, wie die Arznei- und Rechtswissenschaft, hauptsächlich aber die letztere.

Diese war wohl selbst in den finstersten Zeiten nicht ganz verschwunden, da man immer richtete und strafte, also wenigstens zum Schein sich nach Gesetzen umsehen mußte. Zu den vielen römischen Gesetzen brachten noch die Longobarden, später die Franken die ihrigen. Jedem war erlaubt, nach dem Recht seines Volks zu leben; wo dies nicht ausreichte, gaben die italienischen Könige nach und nach noch allgemeine Gesetze. Als endlich die Städte sich erhoben und das Joch der Kaiser abgeschüttelt hatten, verwarf ihr Stolz und das Gefühl ihrer befreiten Kraft jene kaiserliche Ordnung, sie setzten ihre eigne Regierung ein, und gaben ihren Gesetzen Geltung. So ward auf dem kleinen Raum nach mailändischem, venetianischem, genuesischem, pisanischem, florentinischem, bolognesischem, ferraresischem, römischem, longobardischem, fränkischem und kaiserlichem Recht gerichtet, und Norditalien war augenscheinlich der Boden, wo das Studium des Rechts ganz allein entstehen und ganz besonders gedeihen konnte.

Es ist dabei auffallend, daß der allgemeine jugendliche Enthusiasmus für Freiheit und Religion, der die ganze Zeit ergriffen hatte, der Schwung, den die Blüthe des Ritterthums,

die Spannung, welche die Ausschweifung desselben gegeben hatte, das Gefühl des errungenen Sieges des Bürgerthums nicht wenigstens jene Städte vielmehr auf die Principien des Naturrechts geleitet habe, als auf das positive Recht und die Sammlungen von willkürlichen Gesetzen, Verordnungen und Bestrafungen. Es ist freilich auf der andern Seite zu bedenken, daß jene Gefühle in Italien nie so rein und religiös ausgebildet wurden, als anderwärts, daß das errungene Freiheitsgefühl des Bürgerthums sogleich in die engen Schranken eines egoistischen Handelsgeistes gezwängt wurde, welcher zum Theil auch durch den Drang der Umstände, wie die Gewalt des Adels und der Geistlichkeit, genöthigt, vor allen Dingen nur Schutz und Förderung seiner materiellen Interessen verlangte, und sich um das Warum und Woher nicht kümmerte, und endlich daß die Kirche aus begreiflichen Gründen ein Zurückgehen zu den Principien der Vernunft und des menschlichen und göttlichen Rechts nicht zugeben konnte. So waren alle Stände damit zufrieden, daß man nur auf der Oberfläche herumgriff und sich für die Noth des Augenblicks einrichtete; aus demselben Grund mußten sich die Gesetze ins Unendliche vermehren, und da in den unzähligen Republiken die Staatsgewalt in den Händen Vieler war, die sich beständig einander ablösten, so ward das Rechtsstudium in dem Maße allgemein, als der Republikanismus Wurzel faßte.

Diese vielerlei Arten von Recht machten aber die Gerichtsführung äußerst beschwerlich. Die Richter konnten nicht mehr alle verschiedene Verordnungen im Gedächtniß behalten, und man sah sich nach Compendien der wichtigsten und gebräuchlichsten Gesetze um. Das meiste Ansehen hatten bis zu Anfang des 12. Jahrhunderts die longobardischen und römischen Gesetze, von da an erhielten die letztern durch geschickte Ausleger und Erklärer das Uebergewicht. Natürlich regte sich nun auch von selbst das Bedürfniß, Rechtsschulen zu gründen, worin die künftigen Richter gebildet würden, und diese Rechtsschulen, welche bald in vielen Städten, wie Bologna, Ravenna, Parma u. s. w. aufkamen, bildeten den Grund zu unsern Universitäten, sowie sie noch jetzt bestehen; d. h. unsere höhern wissenschaftlichen Anstalten hätten sich auch jedenfalls ohnedies mit der Zeit gebildet; nicht das Institut an sich verdanken wir jener Rechtsconfusion, wohl aber

die Form desselben, die immer noch das mönchisch-ritterliche Ansehen behalten hat.

Eine der ältesten Rechtsschulen war zu Bologna errichtet, und bestand schon seit dem 11. Jahrhundert [1]; der Anfang der Universität wird aber erst gesetzt, nachdem das allgemeine Bedürfniß nach einem geschriebenen und genauen Gesetzcoder die Justinianische Sammlung als allgemeine Regel des Rechts im Abendlande anerkennen ließ. Dies war im Anfang des 12. Jahrhunderts, als Irnerius eine Schule des Civilrechts in jener Stadt eröffnete, welche bald durch eine Reihe berühmter Professoren einen europäischen Ruf und Zulauf erhielt, und die mater studiorum wurde. Kaiser und Päpste, sagt Tiraboschi, wetteiferten die Universität zu ehren und zu befördern; Friedrich Barbarossa nahm sie 1158 unter seinen besondern Schutz, ertheilte den Lehrern viele Privilegien, und stellte sie unter ihre eignen Richter. Von den Päpsten weiß der italienische Geschichtschreiber nicht viel zu sagen, doch nennt er wenigstens Alexander III., der sich bewogen fühlte, die Universität mit einer Zuschrift zu beehren. Indessen auf andere Weise zeigte die Kirche ihre Theilnahme an den gelehrten Schulen, sie pflanzte neben das Staatsrecht ihr eignes, und ließ es mit dem größten Eifer bearbeiten, entwickeln, commentiren und vertheidigen, was der beschränkte Zustand des Denkvermögens in jener Zeit ungemein beförderte.

Das glänzende Beispiel verfehlte seine Wirkung nicht, das Rechtsstudium, das selbst aus jenen unruhigen Zeiten seine beste Nahrung zog, machte reißende Fortschritte, Modena, Mantua und Ravenna folgten bald auf Bologna, und das folgende Jahrhundert sah noch in Padua, Mailand, Brescia, Reggio, Pisa, Piacenza, Neapel und vielen andern Städten Rechtsschulen entstehen und berühmte Gesetzkundige lehren, wobei zu bemerken ist, daß außer Neapel, wo Friedrich II. wirkte, fast alle Universitäten in Norditalien, dem Land der Longobarden, gestiftet wurden.

Allein der neu erwachte Eifer für Gesetzgebung artete im 13. Jahrhundert in eine wahre Sucht aus. Der Friede zu Constanz hatte den lombardischen Bund aufgelöst, und dieser zerfiel

1) Hallam, Europe during the Middle Ages, T. IV, p. 340. Tiraboschi, Tom. III, p. 259. Muratori, Diss. 43.

in eine Menge Republiken, deren gegenseitiger Haß kein gemeinschaftliches, allgemein gültiges Recht, als wozu das römische längst erklärt war, aufkommen ließ. Der Gemeingeist war so gänzlich gewichen, daß auch jedes einzelne Castell, jeder Flecken ihre eignen Gerichte und ihr Recht in Anspruch nahmen. In diese Verwirrung brachte endlich ein Predigermönch, Johann von Vicenza, ein Mann von hinreißender Beredsamkeit, wenigstens auf kurze Zeit einige Ordnung. Den Anfang dazu machte er in Bologna selbst. Nachdem er mit eindringlichen Worten die Menge zum Frieden und zur Rückkehr zum gottgefälligen Wandel ermahnt hatte, revidirte er mit Zuziehung der besten Rechtsgelehrten die Gesetze, und machte dem drohenden Chaos ein Ende. Hierauf durchzog er mit gleichem Glück Padua, Treviso, Feltro, Belluno, Mantua, Vicenza, Verona, Brescia, legte überall die Streitigkeiten bei, verbesserte die Gesetze, verrichtete nebenbei auch einige Wunder, und brachte besonders durch seine begeisternden Predigten zu Verona einen feierlichen Frieden zwischen allen lombardischen Städten zu Stande. Nachdem er auf diese Art lange im wahren Geist der Religion gehandelt hatte, muß plötzlich der Geist der Kirche in ihn gefahren sein. Er mischte sich in die weltliche Regierung der Städte, und wollte sich zum Herrn derselben erheben. Der Widerstand, den er in diesem Beginnen fand, bewog ihn besonders zu Verona zu vielen Grausamkeiten gegen seine Gegner, deren er viele verbrennen ließ. Allein sein Plan mißlang gänzlich. Nachdem er eine Zeit lang in Vicenza gefangen gesessen, mußte er bemerken, daß sowohl sein politisches als kirchliches Ansehen vernichtet war, und daß er sein eignes Werk zerstört hatte. Er zog sich nach Bologna, dem ersten Schauplatz seiner großen Thaten, zurück, und starb dort unbekannt.

Einige andere Geistliche, welche sein Friedenswerk in andern Städten fortsetzten, wie Gherardo von Modena, welcher in Parma die Gesetze verbesserte, bewirkten auch nur augenblickliche Ordnung und Ruhe. Wenige Tage später fing der Krieg der Städte von Neuem an, die Verwirrung der Gesetze herrschte wieder in allen Gerichtssälen, und das Schlimmste war, daß sie in den Köpfen der Gelehrten am meisten herrschte. Man hatte das römische Recht in den verschiedenen Universitäten so lange ausgelegt, angepaßt, geflickt, verdreht, mit Randglossen bereichert, bis sich

Niemand mehr darin zurecht finden konnte, und es gehörte ein unerschrockener Jurist dazu, um in dieser Masse einigermaßen aufzuräumen. Diese Arbeit unternahm der Florentiner und berühmte Professor zu Bologna, Accursius oder Accorso († 1260). Er sammelte die Glossen des Irnerius, Bulgarius, Azonis und anderer Vorgänger im Recht, ordnete sie, und gab sie mit den seinigen vermehrt zu Anfang des 13. Jahrhunderts heraus unter dem Titel: **Corpus Juris glossatum**, welches nachher allgemeine Regel des Rechts wurde.

Jene ersten Universitäten gaben sich denn gleich eine Einrichtung, wie sie in der Hauptsache noch immer besteht. Es war die Zeit, wo sich das ganze Abendland in Stände und Zünfte genau absonderte, und neben den Ritter-, Kaufmanns- und geistlichen Stand trat nun auch der Gelehrtenstand als ein eigner auf, dessen ganze Einrichtung an die des Ritterthums erinnert. Der Lehrer mußte verschiedene Grade durchlaufen, sowie der Knappe. Der niederste Titel Baccalaureus war in beiden Ständen gebräuchlich, und bezeichnete Einen, der sich erst zu einem höhern Rang hinaufarbeiten wollte. Wer als Baccalaureus nach völliger Beendigung seiner Studien wegen seines Fleißes und seiner Kenntnisse öffentlich ausgezeichnet werden sollte, wurde zum magister artium ernannt, und später ward noch der höhere Titel eines Doctors der Philosophie hinzugefügt. Alle diese Titel, welche den zu durchlaufenden wissenschaftlichen Amtskanal wie Schleusen abtheilten, die verschiedenen Ehrenzeichen, das Barett und andere Zierrathen, welche die Grade unterschieden, sind offenbar eine Nachahmung des Ritterthums. Die Einrichtung wird dem Irnerius zugeschrieben. Der Prunk und die Ceremonien, womit man die Erlangung eines höhern Ranges begleitete, und welchen man die gehörige Würde und Bedeutung zu geben wußte, verfehlten jedenfalls in jener Zeit der aufgeregten Phantasie ihren Zweck nicht, wenn sie darauf berechnet waren, der Wissenschaft Achtung zu verschaffen und das allgemeine Interesse zu erwecken. Die Kirche hatte die Christenheit an einen Ueberfluß von Ceremonien gewöhnt, und sie so viel als möglich an der Oberfläche unter der Herrschaft der Phantasie aufgehalten. Auch die gelehrte Zunft mußte sich in diese Richtung bequemen. Man wirkte durch Aufzüge und Ceremonien auf die Einbildungskraft und durch diesen

mächtigen Hebel auf den Willen der Menschen, um sie zu den Studien aufzumuntern. [1])

Die kaum aufgeblühten Universitäten mußen sehr viel von den Unruhen leiden, welche besonders nach Friedrich's II. Tod Italien bewegten. Sie mußten oft den Ort verändern, theils um dem Krieg auszuweichen, theils um der einen oder andern Partei zu folgen. Doch die meisten Unruhen und Störungen verursachten die Professoren selbst. Denn obgleich sie sich bei ihrer Anstellung durch einen Eid verpflichteten, die Universität nicht zu verlassen, so waren sie doch beständig auf der Wanderung begriffen, und zogen die Menge ihrer Schüler und Bewunderer hinter sich her. Dadurch litten sowohl die Städte als die Studien, doch ersetzte die Rivalität, welche dieses fortwährende Gewinnen und Verlieren berühmter Professoren unter den Universitäten erzeugte, wieder in etwas den Eifer. [2]) Dieser machte sich besonders bemerklich durch die Anlegung öffentlicher und Privatbibliotheken. In jeder Stadt war eine gewisse Zahl Copisten angestellt, Mailand soll 50 besessen haben, Bologna wohl im Verhältniß noch viel mehrere, von welchen denn, beiläufig gesagt, die vielen Fehler in den Codices herrühren. Die Cataloge der zu verkaufenden Abschriften waren öffentlich angeschlagen. Doch war das Kaufen nicht Jedermanns Sache, da die Copien durch den eingeführten Luxus in Vergoldung der Anfangsbuchstaben, Bemalen der Ränder, worin besonders die bologneser Schreiber sich auszeichneten, sehr kostbar waren. Tiraboschi lobt besonders in diesem Jahrhundert die Minoriten als fleißige Büchersammler.

Während im Norden Italiens das praktische und materielle Element nach der einen Seite hin sich schnell entwickelte, war es im Süden nach der andern nicht minder thätig. Hier war die Arzneiwissenschaft durch die berühmte Schule zu Salerno vorherrschend. Diese Schule war schon seit Ende des 10. Jahrhunderts durch ihre Aerzte in großem Ruf, wozu besonders Constantin von Karthago durch seine Uebersetzungen arabischer und griechischer medicinischer Werke ins Lateinische viel beitrug. Dieser Ruf stieg am höchsten, als die Professoren dem König von England eine

1) Vgl. Corniani, Secol. della Lett. ital., Tom. I, art. 4.
2) Tiraboschi, Tom. IV, Libr. I, cap. 3.

in leoninischen Hexametern und in barbarischem Latein geschriebene Sammlung von Gesundheitsregeln überschickten. Besonders beschäftigten sich auch die Mönche viel mit der Arzneikunde, und machten sich einen schönen Beruf daraus, in dem Lande umherzuziehen, um zu heilen, bis ihnen diese Beschäftigung, sowie die Errichtung medicinischer Schulen von der Kirche auf dem Concilium im Lateran 1139 verboten wurde. Uebrigens kam die Wissenschaft trotz all dieses Eifers nicht weiter; das Studium bestand nur im Abschreiben und Nachbeten der alten Aerzte.

Was überhaupt im Süden in den Wissenschaften geschah, muß dem Einfluß Friedrich's und seiner Gehülfen und nächsten Nachfolger zugeschrieben werden. Aus alter Feindschaft gegen Bologna gründete Friedrich die Universität zu Neapel, und sparte weder Kosten noch Berufungen und Privilegien, um die berühmtesten Männer dahin zu ziehen.[1]) Er selbst besaß eine Gelehrsamkeit, die uns in Erstaunen setzen muß, wenn wir das unruruhige Leben überschauen, das ihm durch die Hetzereien der Päpste beschieden war. Auch die italienischen alten Geschichtschreiber, Ricordano Malispini und Villani, eifrige Welfen, sind über seine großen Eigenschaften, Talente und Kenntnisse einig. Er verstand die italienische (wie sie damals war), lateinische, französische, deutsche, griechische und arabische Sprache. Die Philosophie seiner Zeit war ihm bekannt, er ermunterte das Studium derselben in allen seinen Staaten, und ließ besonders Aristoteles' Schriften ins Lateinische übersetzen. Eines seiner Lieblingsstudien war die Naturgeschichte. Man hat noch von ihm ein Werk über die Kunst mit Vögeln zu jagen (De arte venandi cum avibus, in zwei Büchern, nicht ganz erhalten, mit Zusätzen von seinem Sohn

1) Nicolai de Jamsilla (Hist. Conradi et Manfredi, Tom. VIII, p. 495) sagt von ihm: Er hatte einen großen Eifer für die Philosophie, und verbreitete sie in seinen Staaten. Vor der glücklichen Zeit seiner Regierung hätte man in Sicilien wenig oder keine Gelehrte gefunden, aber der Kaiser öffnete in seinem Reich die Schulen für die schönen Künste und Wissenschaften. Er rief Professoren aus verschiedenen Theilen der Welt, und bot ihnen ansehnliche Belohnungen. Es genügte ihm nicht, ihnen ansehnlichen Gehalt auszusetzen; aus seinem eignen Schatz bewilligte er eine Summe für die ärmsten Schüler, damit kein Stand durch Mangel von dem Studium der Philosophie entfernt würde.

Manfred, zuerst gedruckt zu Augsburg 1596). Er handelt darin nicht nur von den zur Jagd zu gebrauchenden Vögeln, sondern von allen Arten im Allgemeinen, Wasservögeln, Landvögeln, denen, die er Mittelvögel nennt, und Zugvögeln. Er spricht von ihrer Nahrung und der Art diese zu verschaffen, er beschreibt die Theile ihres Körpers, ihr Gefieder, den Mechanismus der Flügel, ihre Vertheidigungs- und Angriffsmittel. Im zweiten Buch handelt er von den Raubvögeln, und beschreibt die Art, sie zur Jagd zu wählen, zu ernähren und abzurichten.

In diesem rühmlichen Streben stand dem Kaiser besonders sein Kanzler Pier delle Vigne würdig zur Seite, ein tüchtiger Geschäftsmann, Philosoph, Rechtsgelehrter, Redner und Dichter. Von ihm sind sechs Bücher theils in seinem, theils in des Kaisers Namen geschriebener lateinischer Briefe sehr wichtig für die Geschichte jener Zeit. (Mehrmals gedruckt; erste Ausgabe zu Basel 1566, die zweite zu Amberg 1609.) Auch Manfred, Karl von Anjou und Karl II. beförderten und beschützten die Wissenschaften, doch war besonders unter den Letztern Friedrich's II. Geist nicht mehr wirksam, das Volk erschlaffte wieder, und die Wissenschaft zog wieder nach dem Norden; auch blieben jene Fürsten nicht lange genug in dem ruhigen Besitz ihrer Länder.

Die Geschichte war in dieser Zeit noch meist lateinisch geschrieben, und im Ganzen schlecht behandelt. Am meisten regten sich die Sicilianer, welche noch die besten Geschichtschreiber ihrer Epoche waren, sowie die Geschichte ihres Landes damals auch den großartigsten und würdigsten Stoff darbot. Unter ihnen merken wir besonders Ricardo von S. Germano, Notar, er schrieb die sicilianische Geschichte von 1189 bis 1243; ferner Matteo Spinello, von Giovanazzo bei Bari (Königr. Neapel) schrieb, der erste, seine Geschichte in italienischer Sprache; Niccolò di Jamsilla und Saba Malaspina, der Erstere parteiisch für die Ghibellinen, der Andere für die Welfen. Als historische Curiosität mag hier noch die Geschichte des trojanischen Kriegs in 35 Büchern von Guido delle Colonne erwähnt werden. In Toskana begegnen wir dem ersten toskanischen Geschichtschreiber, Ricordano Malispini, dessen Zeitgeschichte bis zum Jahre 1281 gut und von seinen Nachfolgern, besonders Villani, viel benutzt worden ist.

Die klassischen Studien zogen sich durch das Mittelalter bis

zu Petrarca's und Boccaccio's Zeit traurig fort. Die griechische Sprache war zwar nicht ganz fremd geworden. Die Griechen waren lange im Besitz eines großen Theils von Italien, und selbst der griechische Ritus hielt sich lange im neapolitanischen Gebiet. Auch später im 12. und 13. Jahrhundert war diese Sprache unter dem Volk noch so sehr im Gebrauch, daß Friedrich II. nöthig hielt, seine Verfassung für Sicilien in lateinischer und griechischer Sprache zu geben. Dasselbe thaten die französischen Könige, und noch jetzt wird in mehren calabresischen und pugliesischen Gegenden das moderne Griechische fast wie in Griechenland gesprochen.[1]) Zu gleicher Zeit erhielten im 11. Jahrhundert auch im griechischen Kaiserthum die Wissenschaften einigen Aufschwung, und in Ermangelung schaffender Geister zeichnete man sich dort wenigstens durch Gelehrsamkeit, Forschungen, Commentare aus. Einigen Einfluß mag diese gelehrte Thätigkeit der Nachbarn auf Italien gehabt haben, doch war es keineswegs die Liebe zu den Wissenschaften, was in Rom unter dem ganzen Klerus die griechische Sprache wichtig machte. Denn wenn sie dort eifrig studirt wurde, so geschah dies nur, um den schismatischen Zänkereien der griechischen und römischen Theologen zu dienen. Nur das Wort fristete also sein Leben, der altgriechische Geist blieb fern von solchen sogenannten Studien.

Nicht viel Tröstlicheres läßt sich von der lateinischen Sprache sagen, an welche sich hier in natürlicher Folge das Studium der Beredsamkeit anschließt. Die lateinische Sprache war längst dem Reich der Todten verfallen, und hatte an die neuern Idiome fast alle ihre Rechte abgegeben. Sie war zwar in Italien nie fremd geworden, allein der Styl der Gelehrten verrieth äußerst wenig Bekanntschaft mit den Klassikern, sondern höchstens mit der Vulgata, den Kirchenvätern und Heiligen. Erst im 12. Jahrhundert erwachte der Geschmack an den Klassikern (es gab eben erst seitdem auch noch andere Stände als Geistliche und Laien), und mehre Schriftsteller zeichneten sich damals durch ihren guten Styl aus, wie unter Andern besonders der Historiker Falcandus aus Sicilien. Auch die Dichter sahen sich nun mehr nach Virgil um. Doch kaum hatte sich das klassische Studium etwas aus

1) Citate von Tiraboschi, Tom. III, Libr. II, cap. 3.

seinem Grabe erhoben, als es im 13. Jahrhundert durch die scholastische Philosophie gänzlich auf die Seite geschoben wurde, und erst der Tochterpoesie war es im folgenden Jahrhundert aufbehalten, die klassische Mutter in den ihr gebührenden Rang einzusetzen.

Obgleich die Universitäten und öffentlichen Schulen nicht alle Zweige der Wissenschaften umfaßten, so hatten sie doch ohne Zweifel Lehrer, welche durch die Elemente der Grammatik und Rhetorik den Weg zu dem Studium bahnten. Besonders hatte Bologna zuerst seine Professoren der Grammatik, deren Sphäre damals amoena litteratura genannt wurde. Hierunter gehört der Florentiner Buoncompagno, 1221, welcher zu einiger Berühmtheit gelangte, und sogar für sein Werk Forma litterarum scholasticarum gekrönt wurde. Dieselbe Universität besaß noch Galeotto oder Guidotto, den ersten Uebersetzer eines Ciceronianischen Werks. [1]) Nach dem Beispiel Bolognas errichteten bald auch Padua, Neapel und andere Universitäten einen Lehrstuhl für die amoena litteratura. Doch alle jene Rhetoren wurden durch die Bestrebungen des Florentiners Brunetto Latini verdunkelt, der in diesem Fach den ersten Platz einnimmt. Brunetto stammte aus einer edeln Familie, und gehörte zur Partei der Welfen. Um für diese Hülfe zu suchen, befand er sich gerade als Gesandter bei dem König Alphons von Castilien, als die Welfen aus Florenz verjagt wurden. Er zog sich daher nach Frankreich, wo er mehre Jahre blieb und seine vorzüglichsten Werke schrieb. Nach dem Siege seiner Partei kehrte er nach Florenz zurück, und verwaltete dort mit Ehren öffentliche Aemter bis an seinen Tod, 1294. Er erreichte ein hohes Alter, obgleich ihn Dante sagen läßt (Inferno, XV, v. 58): E s' i' non fossi si per tempo morto, was indessen wahrscheinlich ein Bedauern ausdrücken soll, nicht länger in Verbindung mit Dante gestanden zu haben. Dies Wenige nur haben die alten Schriftsteller von den Schicksalen Brunetto's hinterlassen, desto mehr reden sie von seinen Schriften und seiner Gelehrsamkeit. Sein Biograph Filippo Villani sagt von ihm: „Er war von Profession ein Philosoph, von Rang

1) Rettorica nova di M. Tullio Cicerone translata di Latino in volgare per lo eximio maestro Galeotto da Bologna. Gedruckt 1478.

Notar und von ausgebreitetem Ruf, gelehrt, scharfsinnig, überfließend von witzigen Einfällen, doch auch ernst und bescheiden, von gefälliger Rede, höflich, und wäre durch seine ausgezeichneten Gaben glücklich gewesen, wenn er die Kränkungen seines wüthenden Vaterlandes mit Weisheit hätte ertragen können. Sein Hauptwerk ist der **Tesoro**, eine Sammlung von Auszügen aus Plinius, Solinus und ähnlichen Werken mit eignen Traktaten, in drei Theilen. Der erste Theil hat fünf Bücher: 1) Geschichte des alten Testaments, 2) Geschichte des neuen Testaments bis zu seinen Zeiten, mit der Beschreibung der Elemente und des Himmels, 3) Geographie, 4) und 5) Naturgeschichte; der zweite Theil enthält in zwei Büchern ein Compendium der Aristotelischen Ethik und eine Abhandlung über die Tugenden und Laster; der dritte Theil gibt in zwei Büchern die Kunst wohl zu reden und die Kunst die Republiken gut zu regieren.

Alle diese Professoren der Rhetorik brachten übrigens wenig Redner hervor. Mangelten vielleicht die Elemente dazu? Wenigstens in den Republiken gewiß nicht. Die geistliche Beredsamkeit besonders lag noch gänzlich im Schlaf; sie wußte freilich auch nicht, in welcher alten oder neuen Sprache sie sich ausbilden sollte. Tiraboschi führt zwar einige Geistliche an, die wegen ihrer Eloquenz berühmt gewesen wären, und einen großen Zulauf gehabt hätten. Allein der Zulauf des Volks mag sich aus andern Ursachen als aus ihren noch vorhandenen schlechten Predigten erklären lassen.

Endlich konnte gerade nur jetzt, in einer Zeit, welcher eine jahrhundertelange systematische Verdummung des Menschengeschlechts vorausgegangen war, wo das materielle Interesse in emsiger Betreibung und Blüthe des Handels, in Sicherstellung des Besitzes und Lebens durch unzählige Gesetze und die Einrichtung der Staaten sich ganz der Welt bemächtigt hatte, in dem jugendlichen Alter der Menschheit, deren Kraft in dem thätigen Ritterthum ihre Befriedigung fand, und welche in den provenzalischen Corti d'Amore schwärmte: nur in einer solchen Jugendzeit konnte als natürlicher Gegensatz sich die trübselige Scholastik erzeugen. Sie war selbst eine Folge jener aufgeregten Phantasie, die schon lange angefangen hatte, eine gefährliche Oberherrschaft zu erlangen, und die man durch eine einseitige Uebung des Scharf-

sinns zu bekämpfen hoffte. Denn die überreizte Phantasie war es, welche die Meisten nach Spanien zu den durch ihre mathematischen und medicinischen Wissenschaften berühmten Arabern lockte, um von ihnen mancherlei geheime Künste und Zaubermittel zur Verlängerung des Lebens, Gewinn großer Reichthümer und übermenschliche Wissenschaften zu lernen; — man fand bei ihnen den Aristoteles. Die Scholastik faßte ihre erste Wurzel in den von Karl dem Großen gestifteten geistlichen Schulen. Hier bestand das Studium der Philosophie allein aus einigen lateinischen Commentatoren des Aristoteles, besonders Boethius, dem heiligen Augustinus und den Büchern des Marcianus Capella. An diesem dünnen Faden ward der junge Geistliche zu dem Grund und Zusammenhang unsterblicher Wahrheiten geleitet, an diesem armseligen Vorrath lernte der Geist sich schärfen. Aber jene Klosterschulen waren auch geistige Gymnasien, worin sich die künftigen Athleten in der Disputirkunst übten. Denn das Studium der Philosophie, welche noch eine sehr untergeordnete Dienerin der Theologie war, und dieser eigentlich, so zu sagen, nur das Feuer schüren mußte, bestand damals nur in der Fertigkeit, seine Gegner niederzudisputiren, und diese wurde an den Kirchenvätern, besonders an den Commentaren des Aristoteles erlangt. Je beschränkter das Feld solcher Uebungen war, je mehr der Geist bei dem Mangel an Stoff auf sich und seine Erfindungsgabe hingewiesen war, desto feiner mußte der Scharfsinn, desto spitzfindiger der Verstand, aber auch desto einseitiger und beschränkter die Anwendung beider werden. Indessen die Disputirkunst wurde immer mehr ausgebildet, man gewöhnte sich, sie als ein gelehrtes Kampfspiel zu betrachten, und gewissermaßen zog der Rittergeist in diesen theologischen Fehden und Abenteuern selbst in die Klöster ein. Später wurden die Universitäten die Turnirplätze. Man war schon so sehr in diese einseitige Manier eingejocht, daß man ihr Alles unterwarf, und besonders die Italiener nicht müde werden konnten, ihre unzähligen Gesetze aufs Subtilste zu zerspalten, zu distinguiren und zu commentiren.

So war der Geist trefflich vorbereitet, als man mit Aristoteles selbst näher bekannt wurde. Dies geschah im Anfang des 13. Jahrhunderts besonders durch die Aufmunterung Friedrich's II., welcher die Metaphysik aus arabischen Uebersetzungen ins Latei-

nische übertragen ließ. [1]) Bald faßte man für den Aristoteles im ganzen Abendland eine unbegränzte Verehrung. Eine passendere Philosophie konnte dem Gelehrtenstand, welcher im Gegensatz zu den übrigen Richtungen der Zeit, nur durch Entäußerung von aller Phantasie die Wissenschaft emporheben wollte, wirklich auch nicht zukommen, als von diesem bestimmten, klaren und scharfen Griechen, welcher Witz und Scharfsinn in so außerordentliche Thätigkeit versetzte. Man glaubte den Schlüssel zu allem wissenschaftlichen Heil gefunden zu haben, und es galt nun einzig, die durch jenes Verstandessystem gewonnenen Einsichten mit den Vorurtheilen und Erfindungen des kirchlichen Systems, in denen man aufgewachsen war und die nun einmal die Grundlage des Glaubens ausmachten, in Einklang zu bringen. Daher die Hast, womit man nun alle Schriften des Aristoteles ergriff, sie studirte, auswendig lernte, mit unendlichen Glossen und Erläuterungen versah, um sie auf die bisher allein herrschende kirchliche Philosophie anzuwenden. So stellte sich also nun die Scholastik heraus als ein Kampf zwischen Einsicht und Glauben, oder als ein Versuch der Vermittlung beider, als ein der Menschheit allerdings würdiges Streben nach Licht und geistiger Freiheit. Denn sie war ein Kampf zwischen dem Glauben an die objective Gültigkeit der nach und nach aufgestellten, sanctionirten und von der Hierarchie streng bewachten Kirchenlehre und zwischen dem stark aufgeregten, sich immer mehr geltendmachenden Streben nach Einsicht und objectiver Gewißheit der Gründe. Während der Geist nach Einigung der Gegensätze, nach Auflösung der Dissonanzen rang, bildete er sich ein System der Logik und Metaphysik oder Dialektik, welches er als Vermittler zwischen Einsicht und Glauben stellte. Dabei war das dogmatische Religionssystem vorherrschend, seit Langem festgewurzelt, und behauptete in streitigen Fällen, die häufig genug vorkommen mußten, das erste Recht. Die eigentliche Logik und Metaphysik konnte also hier gar nicht einmal zur Ausbildung gelangen, und obgleich der gute Wille mancher eminenten Köpfe nicht zu verkennen und im Ganzen das

1) Ginguené, Tom. I, p. 212. Hallam, Europe during the Middle Ages, Vol. IV, p. 346. Tiraboschi dagegen meint, sie sei aus dem Griechischen übersetzt worden. Tom. IV, p. 115.

einzige Ehrwürdige in der ganzen Scholastik ist, so muß man bedauern, daß ein unglückliches Geschick, ebenso wie früher bei einer andern Gelegenheit angemerkt ist, den menschlichen Geist gerade wieder den umgekehrten Weg einschlagen ließ, als den eine gesunde Natur und besonders Freiheit des Geistes die Griechen führte. Diese gingen in allmäliger Entwicklung und in gleichem Schritt mit der Vermehrung ihrer Kenntnisse der Natur, der Läuterung ihrer Begriffe, der Erhebung und Schärfung des Geistes von der poetischen Ahndung der ersten Philosophen und Dichter bis zum reinsten Begriff der Gottheit in Plato's System, und von diesem gewonnenen Standpunkt aus suchte dann Aristoteles die ganze geistige und sinnliche Welt zu erfassen. Die christlichen Theologen hingegen, denen das Höchste, die Erkenntniß Gottes und seines Verhältnisses zur Welt, gegeben und durch willkürliche Satzungen und Erfindungen unglaublich getrübt und fast unzugänglich geworden war, maßten sich nun an, ohne alle Kenntnisse, ohne Geistesvorbildung von diesem aus die Sphäre des gesammten Wissens zu erfassen.

Gleichwohl mußte die frisch erwachte Neigung zur Einsicht und Aufklärung der Hierarchie nicht sehr zusagen; ja sie kam ihr sogar gefährlich vor, und Aristoteles' Schriften wurden von Päpsten und Concilien verdammt. Allein die auf jede Regung wachsame Kirche mochte bald merken, daß dies nichts half, ja daß die verschiedenen Verbote, die sie gegen Aristoteles ergehen ließ (1209, 1215 und 1231), nur noch mehr zum Studium desselben reizten, und daß ihr einziges Heil darin bestände, diese Richtung, welche sie nicht untergraben konnte, zu beherrschen. Nichts kam ihr daher gelegener, als daß die beiden Orden der Franziskaner und Dominikaner, die Hauptstützen der Orthodoxie, sich nun auch in die Universität zu Paris, wo man anfing besonders frei zu denken, eingezwängt hatten, und mit siegreichem Scharfsinn das kirchliche System vertheidigten. So coalisirte sich die Kirche mit ihrem frühern Widersacher gegen die Menschheit, oder vielmehr, sie war schlau genug, den Aristoteles in eine Mönchskutte zu bereden, und dieser Sieg war entscheidend für die ganze Philosophie der folgenden Jahrhunderte. Denn nun kam es nicht mehr darauf an, mit geschärftem Verstand das kirchliche System zu prüfen, und etwa gar von diesem zum Christenthum zurückzukehren, son-

dern nur darauf, das kirchliche System, selbst mit Aristoteles' Logik, richtig zu finden. Zweck und Wesen der Scholastik ward dadurch wesentlich verändert. Das System der hierarchischen Dogmen ward nun Anfang und Ende alles Strebens, und in diesem verdummenden Kreislauf war aller Fortschritt rein abgeschnitten. Das Ziel des Philosophirens, die Erkenntniß des Höchsten, war durch die kirchlichen Satzungen schon genau vorgeschrieben, und jede fremdartige Entdeckung in dem Reich der Wissenschaft schrecklich verpönt. Nur die Form des rationalen Wissens, die Deutlichkeit und Gewißheit der Erkenntniß war das, was Jeder noch suchen durfte, der Weg aber durch die Dialektik war ebenfalls durch Verketzerung, Verfolgung und Kirchenstrafen unabänderlich festgesetzt. So war der Aristoteles völlig unschädlich gemacht, im Gegentheil ward er nun der Fels, auf den die Hierarchie von Neuem bauen konnte; denn was man vorher auf Glauben so hingenommen hatte, wurde nun auch dem Verstande bis zur Evidenz deutlich, und der allenfalls noch Zweifelnde ward durch das Labyrinth der Dialektik geschleppt, bis er sich darin verirrte, oder — er ward verbrannt. So sehr daher diese Aristotelische Krankheit früher der Hierarchie verhaßt und gefährlich war, ebenso wurde sie jetzt, da sie ihre Bestimmung verändert hatte, befördert, gehoben, geehrt. Jede Hauptstadt, jede Universität, jedes Kloster mußte wenigstens Einen Lehrstuhl der scholastischen Theologie haben, und das ganze Abendland hallte wieder von dem Ruhm der formidablen Theologen, der **magistri irrefragabiles, seraphici, dulciloqui etc.**, von den unsinnigen Subtilitäten eines krankhaften Witzes, von den fürchterlichen Schlüssen und Sprüngen, welche die Philosophen machten, um auf dem kürzesten Weg zu den streng bewachten Dogmen zurückzukehren, wobei es immer am unbegreiflichsten bleibt, wie man noch einen Unterschied zwischen Orthodoxen und Ketzern herausfinden konnte.

An der Spitze der Schreier, welche den kaum erwachenden Verstand wieder übertäuben sollten, befanden sich zwei Orden, welche gerade jetzt zu rechter Zeit gegen die Ketzer ins Leben traten, die Dominikaner, der wahre Schemel der Orthodoxie, welche in der zerstörten und entvölkerten Provence die ersten Proben ihrer Wirksamkeit ablegten, und die Franziskaner, welchen eigentlich

Dummheit und Unwissenheit zum Gesetz gemacht, später aber doch Witz und Scharfsinn zugestanden war, um gegen die Dominikaner bestehen zu können. Beide setzten die Welt für lange Zeit in Erstaunen durch ihre gelehrten Zänkereien über die unbefleckte Empfängniß, welche mit der Transsubstantiations- und Trinitätslehre die Hauptgegenstände bildete, über die man durch die Aristotelische Logik zu keiner vollkommenen Befriedigung gelangen konnte, und verwandelten die Universitäten in Schlachtfelder für die Heere der Skotisten und Thomisten, Nominalisten und Realisten. Unter den Dominikanern ragte in Italien vor Allen Thomas von Aquino hervor, dem es eben gänzlich sowohl an Real- als an historischen Kenntnissen fehlte. Seine ganze gelehrte Grundlage beschränkte sich auf die Vulgata und die Kirchenväter, sodaß die Erforschung des Wesens, der Gründe und der Entstehung der herrschenden Kirchenlehre ganz außer dem Bereich seines Vermögens lag. Desto mehr Raum ließ ihm diese ungemeine Leerheit des Geistes, seinen Witz und philosophischen Scharfsinn auszubilden, den er auch emsig zur Unterstützung aller willkürlichen Satzungen aufbot, welche Aberglauben und Herrschsucht zusammengetragen hatten.

Was der Kirche überhaupt ihren Sieg über Aristoteles und die gedrohte Aufklärung erleichterte, war der gänzliche Mangel an einer wissenschaftlichen Grundlage. Ueber den Commentaren, Glossen, Zerlegungen hatte man bald die Quellen selbst, deren ernstes Studium im vorigen Jahrhundert die Wissenschaft schon auf bessere Wege gebracht hatte, vernachlässigt und vergessen. Die Arzneikunde und Mathematik, ebenfalls von den Arabern gelernt, die Philologie hatten im 11. Jahrhundert eine glückliche Periode, mußten aber bald der Dialektik weichen, die eine unglückliche Herrschaft erlangte, um so unglücklicher, da sie als die schwierigste und höchste Untersuchung des griechischen Weisen gerade auch als die erste den durch Aberglauben aller Art eingeschläferten Abendländern in die Hände fiel. Die Vorkenntnisse, welche den Geist zu der höhern Ansicht bilden und erheben sollten, und welche Plato's Schüler zu seinem System geführt hatten, waren hier durch ein System von widersprechenden, unverdaulichen Artikeln ersetzt. Es mußte den Witz ungemein reizen, Aehnlichkeiten und Beziehungen herauszufinden, und auf diese ein System zu

bauen, deſſen Grundlage und Spitze eigentlich ſchon genau vorgeſchrieben war, und mit Wuth fiel man über dieſes zerrüttende Geiſtesopium her. Iſt es alſo zu verwundern, daß der durch die Schrecken der Ketzergerichte niedergehaltene, von der Welt, die er erkennen wollte, abgeſchiedene Geiſt in jenen vorgezeichneten engen Schranken ſich in leeren Formeln und Spielereien mit Begriffen bewegen lernte, auf frivole Unterſuchungen, metaphyſiſche Subtilitäten und Sophiſtereien verfiel, und daß bei der wenigen Befriedigung, welche dieſes Syſtem gewähren konnte, als ein ganz natürlicher Gegenſatz der Dialektik die traurige Myſtik auftrat, welche man geneigt wäre, eine aus purer Verzweiflung entſtandene Reſignation zu nennen.

So brachte alſo die ſcholaſtiſche Philoſophie die Menſchheit wenig Schritte weiter. Die Theologie, auf welche ſie hauptſächlich angewendet worden war, befand ſich ungefähr noch in demſelben engen und finſtern Kreis, in den ſie das Concilium zu Nicäa gezwängt hatte, und dies konnte den Abſichten der Hierarchie auch allein angemeſſen ſein. Es ſtellten ſich überhaupt einer philoſophiſchen Ausbildung unüberſteigliche Hinderniſſe entgegen: ein hierarchiſch-theologiſches Syſtem, welches den freien Gebrauch des Verſtandes und der Vernunft feſſelte, ein mit allem Fleiß genährter Aberglaube, als nothwendige Folge jenes Syſtems, und dabei eine fanatiſche Partei, welche die Orthodoxie bis auf den geiſtigen und phyſiſchen Tod vertheidigte und jede Erhebung über den einmal eingewurzelten Aberglauben verketzerte. Erſt ſeitdem ſich ein Theil des Menſchengeſchlechts aus den Banden der Hierarchie befreit und von dem Einfluß jeder orthodoxen Partei losgeſagt hatte, iſt die Scholaſtik der Morgenröthe einer beſſern Einſicht gewichen, und es iſt merkwürdig, daß hauptſächlich durch das wiedererwachte Studium der heidniſchen Literatur dieſes chriſtliche Ungeheuer beſiegt worden iſt. Der einzige Vortheil, den die ſubtilen Zänkereien in allen Theilen des Abendlandes gewährten, war, daß eine Kathederfreiheit gerettet wurde, die allerdings damals unſchätzbar war. Bei dem ewigen Hin- und Herdrängen und Zerren, Combiniren und Vermiſchen der Dogmen mochte eben manche ſubtile Behauptung zu Tage kommen, die man anfangs frei gewähren laſſen mußte, weil man nicht unterſcheiden konnte, ob ſie orthodox oder ketzeriſch war.

Die Hierarchie trat also auch in den Wissenschaften, und gerade hier am meisten der gesunden Ausbildung in den Weg. Ihre Macht hätte jenen einen unermeßlichen Gewinn geben können, wenn sie sich um dieselben bekümmert hätte, und daß sie, als die einzige Lichtträgerin ihrer Zeit, es nicht that, wird ihr ein ewiger Vorwurf bleiben. Aber sie hatte andere Ideen und andere Rücksichten. Sie erkannte wohl, daß jeder Fortschritt in der Wissenschaft und Aufklärung dahin führen würde, die Nothwendigkeit ihrer Existenz zu vernichten, und es läßt sich daraus wohl ihre ängstliche Wachsamkeit erklären, und die fürchterlichen und grausamen Strafen, womit sie hellere Ideen auszurotten suchte. Daher die Ketzerverfolgungen, denen alle ausgezeichnete Denker unterworfen waren; daher die Verbote, welche oft die Studien zur Strafe für Ausschweifungen des gesunden Verstandes auf kürzere oder längere Zeit gänzlich suspendirten; daher die Interdikte, unter welchen die Universitäten so oft seufzten, wie denn die Stadt Padua von 1289 an zwei Jahre lang diese Strafe erdulden mußte, weil die dortige Universität einige Gesetze dem Klerus zuwider gegeben hatte. [1]) Auf der andern Seite waren die Päpste mit ganz andern Interessen beschäftigt, die aber immer auf die Erhaltung und Vergrößerung ihrer angemaßten Macht zweckten, wie Innozenz III., der sich die Inquisition zur Ausrottung der Ketzer und zur Schwächung der bischöflichen Gewalt einrichtete, wie der rachsüchtige Innozenz IV., der das Hohenstaufische Haus bis in den Tod mit Wuth verfolgte, wie Bonifaz VIII., der zuerst den Fortschritt der Zeit erfahren, und übrigens wie alle seine Vorgänger seine gefährlichsten Feinde in Rom selbst bekämpfen mußte. So kümmerten sich die Nachfolger Petri höchst wenig um die Wissenschaften, das kanonische Recht etwa ausgenommen, das ihnen für ihre Anmaßungen unentbehrlich war. Und wenn auch manche bessere Päpste hellere Einsichten hatten (wie Tiraboschi besonders Honorius III. hervorhebt, der im Eifer für die Wissenschaften einen Bischof abgesetzt hätte wegen seiner Unwissenheit und seines schlechten Styls, **Deposuit episcopum, qui Donatum non legerat**) und Schulen gründeten, so lag es nicht in ihrer Macht, den Mönchsgeist daraus

1) Tiraboschi, Tom. IV, Libr. I, cap. 3.

zu verbannen. Heiligenlegenden und Kirchenchroniken umnebelten gleich die Seele des angehenden Geistlichen, und Bekämpfung der griechischen Kirche und aller Ketzer war das Ziel, das seinen Studien vorgesteckt, der Beruf, in den er eingeweiht wurde. Und auch hier zeigt sich wieder die bessere Natur der germanischen Race, indem die besten Schulen in Norditalien, besonders Mailand und Parma, blühten, die meisten berühmten italienischen Scholastiker dort gebildet wurden, wenn sie nicht ihre Studien ganz im Ausland machten.

§. 10.

Charakter der Italiener als Grundlage ihrer Poesie.

Wir legen nun die Hand an die Seele der Italiener, um das interessante Schauspiel zu beobachten, wie diese sich zur Poesie und überhaupt zur Kunst nach und nach so herrlich aufgeschlossen hat; wir belauschen seine Pulsschläge, um aus ihnen die Leidenschaften und Neigungen zu erkennen, die den Italiener so frühe zur Kunst führten, und suchen darin die Ursachen, welche ihm manche Dichtungsarten versagten, andere vorzugsweise begünstigten. Ohne eine solche Psychologie eines Volks entbehrt die Geschichte seiner Poesie ihrer Grundlage, ihres Schlüssels und auch ihres ganzen Reizes. Denn die Poesie ist der Ausdruck der innersten Seele eines Volks, ihre Geschichte ist die Geschichte seiner Seele mit ihrer ganzen Entwicklung, ihren Freuden und Leiden, Hoffnungen und Erinnerungen. Sie ist das Zeugniß von dem Dasein eines Volks in seiner Eigenthümlichkeit und Nationalität. Diese Eigenthümlichkeit hat aber ihren Grund nicht nur in den Verhältnissen zu der Natur, die den Italiener umgibt, sondern auch in seiner geschichtlichen Entwicklung und seinen Verhältnissen zu andern Völkern, und es sei uns daher erlaubt, einen physischen und einen historischen Charakter zu unterscheiden.

Bei keinem Volk äußert die Natur und Beschaffenheit des Landes und Klimas auf den Charakter und die Gestaltung des ganzen Landes im Einzelnen und Allgemeinen so merklichen Einfluß, als bei den Italienern. Kein Land hat vielleicht auch einen so bunten Wechsel der Temperatur und Vegetation wie Italien.

Nehmen wir allein den Norden: die Alpenluft in Savojen und Piemont, das fast deutsche Klima in der Lombardei, die milde Seeluft Venedigs und das afrikanische Klima Genuas, welche Abstufung auf dem kleinen Raum! In Neapel, wie nahe die gräßlichen Einöden der vulkanischen Natur neben den paradiesischen Gefilden, in andern Gegenden verpestende Sümpfe und die traurige Einsamkeit todter Fluren neben lachenden Oliven- und Weinbergen; durch die ganze Halbinsel aber der Höhenzug, der nur zwei lange Seeküsten scheidet. Sollte dieses merkwürdige Gemisch nicht einige Beziehung auf das wechselnde Spiel der Leidenschaften des Italieners, auf das oft unerklärliche Zusammentreffen von Tugenden und Fehlern in demselben Individuum haben? Wir kennen wenigstens kein Volk, das von seiner Natur, wie von einer verzärtelnden Mutter, so abhängig wäre; aber auch kein Land, in welchem die Natur für ihren Liebling, den Menschen, so unendlich viel gethan hätte, als Italien. Sie schüttete dort ein Füllhorn nicht nur der unentbehrlichsten Lebensbedürfnisse, sondern auch der köstlichsten Gaben aus, und erhebt den Menschen frei über die Fesseln der Scholle. Während andere Völker dieser mühsam ihr Dasein abringen müssen, gibt eine kurze Bemühung dem Italiener Befriedigung des Bedürfnisses und Muße und Gelegenheit zu dem mannigfaltigsten Lebensgenuß. Auch bleibt der Italiener dieser Natur stets treu und ergeben, ihre Gesetze sind ihm heilig, und schwer wird ihn Wissenschaft oder Aufklärung dahin bringen, Gewohnheiten und Gebräuche aufzugeben, die mit dem Gang der Natur in Beziehung stehen, wie z. B. die sonderbare Zählung der Tagesstunden von Untergang der Sonne an.

Diese Abhängigkeit von der Natur führt uns auf eine andere Seite des Charakters, welche die Italiener, zugleich mit jener, mit den Vögeln gemein haben. Betrachten wir die Zeichnung des allgemeinen Charakters der Vögel, wie sie z. B. Vogt in seiner Zoologie gibt, so finden sich die auffallendsten Eigenheiten desselben, in höherer Potenz, bei den Italienern wiederholt. Denn wenn die schon bei den Römern beliebte niedrige Stirn mit der schnabelförmig gebogenen Nase bei manchen Physiognomien unwillkürlich an den Typus der höhern Vogelgattungen erinnert; wenn der allgemeine Kunstsinn, der schon bei den nieder-

sten Klassen des Volks wenigstens als ein Instinkt sich findet, ebenfalls eine große Aehnlichkeit mit den gefiederten Künstlern darbietet: so führt schon die allgemeinste Schilderung beider Naturarten auf die merkwürdigsten Vergleichungen. Vogt sagt von den Vögeln: „Was ihnen (im Vergleich mit den Säugethieren) an Beugsamkeit, Urtheilskraft und freiem Verstand abgeht, das ersetzen sie reichlich durch ihren so scharf und entschieden ausgebildeten Charakter. Diese Bestimmtheit kommt von der hohen individuellen Ausbildung, gegründet auf das Irritable, das Blut und Bewegungssystem. Die Vögel sind durch Lebhaftigkeit, Munterkeit, lautes Wesen ausgezeichnet. Sie haben mehr nach Außen gewandte Charaktere, sie treiben sich mehr öffentlich herum, sind unermüdlich, lebhaft, streitsüchtig, den Vergnügungen und der Liebe ergeben; ihre Luftröhre bildet sich zu hoher Stimmfähigkeit aus." Wer wollte in diesen Zügen nicht das muntere, lebhafte, gesangreiche Volk Hesperiens erkennen?

Zur Erklärung vieler Erscheinungen im italienischen Charakter müssen wir hier die Bemerkung vorausschicken, daß in Italien das weibliche Element überwiegend ist. Es ist in seiner Art vollkommner ausgebildet als das männliche. Der italienische Himmel ist ein wahrer Weiberhimmel. Während der Mann dort von seiner Energie verliert, oder ein Geltendmachen derselben oft theuer mit seiner Gesundheit bezahlen muß, wirkt Alles, Luft, Sonnengluth, Nahrung und Sitte auf das Blut und Nerven, auf die Irritabilität, das wahre Element des weiblichen Charakters. Daher das Vorherrschen des weiblichen Geschlechts und die untergeordnete Stellung, das Aufwarten des männlichen; daher die Cicisbei, welche den Frauen beständig als Trabanten dienen, während der Ehemann selbst wieder Cicisbeo einer andern ist. Sollte diese auffallende Stellung beider Geschlechter nicht von der stillschweigenden Anerkenntniß herrühren, daß das weibliche in Italien vollkommner ausgebildet, besser an seinem Platz ist, als das männliche. Viele Reisende kommen auch darin überein, daß das schöne Geschlecht, z. B. in Rom, durch seine charakteristische, sowohl körperliche als geistige Bildung ausgezeichnet ist. [1]) Selbst

1) Interessant ist es, hierüber die Stimme eines Italieners selbst zu

das Wort donna macht uns auf den Unterschied der romantischen Zeit von der frühern aufmerksam. Der Römer war dominus (sehr schön abgeleitet von domus), Herr, im vollen Sinn des Worts mit allen seinen Befugnissen. In den galanten und romantischen Zeiten ging aber die ganze Prärogative auf die Frauen über, wenigstens in den romanischen Völkern. Das Wort dominus (romanisch donno) veraltete gänzlich, und es blieb nur noch die domina, die sich als donna bis jetzt erhalten hat, und ihre Herrschaft in Italien so bald noch nicht abgeben wird. Die Männer behielten für sich die Rechte des Alters, und nannten sich seniores (signori); zuweilen getraute sich das Wort patrono hervor, welches aber das gelindeste Herrenverhältniß bezeichnet, und hier noch dazu ohne den geringsten Anspruch ist.

Dieses Vorherrschen des weiblichen Elements ist besonders Italien eigen, und mag hier seit den ältesten Zeiten, schon unter den Etruskern, ungestört gewirkt haben, indem hier nicht wie in andern Südländern ein edler unbeugsamer Stolz das männliche Element kräftig vertrat. Daher hat die südliche Sinnlichkeit hier ihren eigentlichen Sinn, und artete theils in Weichlichkeit und Ueppigkeit aus, theils erschloß sie sich aber auch zu jener hohen plastischen Kunst, und führte die Begeisterten auf die geheimsten Pfade der bildenden Natur. Diese Sinnlichkeit als Grundlage des Charakters ist es, welche den Italiener noch immer in den Armen der Natur erhält, und dem geistigen Leben des ganzen Volks die nothwendige Richtung in das Gebiet der Künste gab. Denn sie vervielfältigte und unterhielt die Anschauung der Formen, in welche die plastische Kraft sich hüllte, und verfeinerte und erhöhte die Fähigkeit, das Schöne zu erkennen, zu achten, zu genießen. So erhielt sich der Schönheits- und Kunstsinn, welcher nicht nur die Künstler zum Schaffen trieb und die Berufenen begeisterte, sondern das ganze Volk durchdrang, zur Theilnahme an der Kunstthätigkeit aufforderte, und ihm den ungemein richtigen Blick in Beurtheilung der Werke gab. So ward die Kunst ein Gemeingut der Nation, und Kunstgenuß ein Hauptbestandtheil des Lebensgenusses, der wiederum das Hauptziel und

---

hören in der Schrift: Perchè in Roma le Donne sono più belle, più attive e più perspicaci degli Uomini? Memoria di G. d'A. Pesaro, 1825.

die Hauptangelegenheit des Volkes ist. Diese Sinnlichkeit, die auch das Geistige, selbst das Höchste, in anschauliche Gestalten hüllen mußte, um es zu fassen, zu genießen und sich gerecht zu machen, ist der Grundcharakter italienischer Individualität; und die beständige Uebung im Gestalten und Werden, das fortwährende Zurückkehren in die Arme der Natur gab dem Geist jene unerreichbare Geschmeidigkeit in Aneignung der Formen und Ausdrucksweisen, welche wir in ihren plastischen Künsten, in ihren Theatern, in ihren Unterhaltungen und in ihrer Poesie bewundern.

Auf der andern Seite brachte die Sinnlichkeit das Volk nicht in Gefahr, in einen stagnirenden Zustand zu verfallen, da sie sich in dem Charakter von ihrer Basis nicht leicht trennen konnte. Ueber solche gefährliche Zustände hilft dem Italiener seine glückliche Organisation, die besondere Ausbildung des irritabeln Systems, die schnelle Circulation des heißen Blutes und die Thätigkeit der Nerven. Daher die ungemeine Reizbarkeit der Sinne, die Lebhaftigkeit, mit der der Italiener Alles erfaßt, die Neugier, die ihn nach allen Seiten lenkt, die Flüchtigkeit, mit der er von einem Genuß zum andern eilt, und sich meist mit der Form begnügt. Was aber besonders den Genius immer aus den Fesseln einer übermächtigen Sinnlichkeit herausrettet in das schöne Gebiet der Freiheit, ist die im Süden überhaupt so thätige Phantasie, worin zugleich die Sinnlichkeit sich vergeistigt. Sie vermittelt beide Regionen, dient aber im Allgemeinen dem Italiener weniger, um das Sinnliche zum Geistigen hinaufzuheben, als vielmehr umgekehrt, die Idee in anmuthiger Form in den Kreis der Sinnlichkeit zu stellen. Sie hat eine so unumschränkte Herrschaft über die Seele des Italieners, daß ihre Gebilde die Kraft der Wahrheit erhalten und die festeste innigste Ueberzeugung erwecken. [1]) Dies ist wohl zu beachten, denn es erklärt uns alle die wun-

1) Beachtenswerth ist in dieser Hinsicht die Behauptung des gelehrten Abbate Lambruschini in seinem Guida dell' Educatore. Zu der aus Niemeyer's Erziehungswerk darin übersetzten Stelle, daß man Kindern den Grundsatz beibringen müsse, nichts zu sagen, was nicht ihre innigste Ueberzeugung sei, macht jener die Bemerkung, daß dieser Grundsatz vielleicht bei Kindern nördlicher Nationen, keineswegs aber bei Italienern anzuwenden sei, da ihnen oft die Phantasie die Ueberzeugung gebe.

derbaren Erscheinungen in Sitten, Religion, Poesie und Wissenschaft. Aus ihr in Verbindung mit der Sinnlichkeit erzeugt sich diese Vorliebe für die Form, die vollendete Plastik, die der Zweck der italienischen Kunst ist. Daher sucht der italienische Künstler nicht, wie der philosophische Norden, eine tiefere Idee oder das innere Leben und Gemüth in Farben, Tönen, Worten und Gestalten auszusprechen, sondern nur die harmonische Form, die sich schon in seinem Innern geordnet hat, in möglichster Vollendung ins äußere Leben zu stellen. Aus jener Herrschaft der Phantasie erklärt sich auch die große Vorliebe zu Ceremonien, Aufzügen, Theater und zu Prunk, der bei den Vornehmen nicht sowohl ein Luxus als ein Bedürfniß ist, das sich auf diese Richtung des Charakters zum Plastischen gründet.[1]) Aus ihr erklärt sich auch der große Reichthum an Ceremonien in dem Kultus, die hohe Bedeutung, welche sie im Volksleben erhalten, und die erhebende Kraft, welche sie auf die zum unmittelbaren Erfassen des Uebersinnlichen wenig geeignete Menge ausüben müssen. In der Religion besonders trat die Phantasie in die eben bezeichnete Rolle, und brachte die höchsten und heiligsten Ideen in den Kreis der Sinnlichkeit hernieder. Sie gestaltet in mannigfaltiger Weise die Sehnsucht, die durch das Christenthum nach dem Höhern, Ueberirdischen geweckt wird, gibt der heiligen Liebe, dem schönsten Kinde der christlichen Religion, eine sinnliche Gestalt, und macht sie unter dem anziehenden Bild einer musterhaften, göttlichen Weiblichkeit der Menge faßlich und anbetungswürdig. Die Andacht verlangte einen sinnlichen Hebel, den sie in der plastischen Kunst fand, und das gesteigerte Gefühl befriedigt seine Sehnsucht nach dem Höhern durch den Schmuck der Bilder, die ihm die Phantasie aus jenen höhern Regionen zuführt. So ist also zugleich das Verhältniß der Religion zur Kunst gegeben, welche ihre tiefe Wurzel in jener hatte. Besonders verkündete zuerst die Poesie laut das neue Verhältniß, in welches die Menschheit durch das

---

1) Den Reisenden fallen die täglichen Aufzüge in prächtigen Equipagen, oft auch alten Wagen, aber wo möglich immer mit bunter glänzender Livree in Mailand, Florenz, Rom und Neapel auf; der Italiener verlangt einen Sinnengenuß; in Heirathscontracten muß sich oft der Mann zu einer Livree oder Loge im Theater verpflichten.

Christenthum zu Gott und der Natur gestellt war, die höhere Richtung und den Schwung des Gefühls, welches das Universum in sich einigte, und in seiner Verfeinerung und Vergeistigung eine größere Subjectivität erzeugte. Daher ward die Poesie durchaus subjectiv, Gesang, kurzer Ausdruck des gerade die Seele erwärmenden Gefühls, und Religion und Liebe der Gegenstand und die unerschöpfliche Nahrung dieser Lyrik. Und die ganze italienische Poesie blieb mehr oder weniger in diesem Kreise der Lyrik, auch hat Italien die meisten Dichter und die größten, unerreichten Meister in dieser Gattung aufzuweisen, unter welchen Petrarca den ersten Platz einnimmt. Auch in Boccaccio's südlicher Sinnlichkeit zeigt sich die Wirkung des Christenthums, welches das Gefühl bis zur vergötternden Gluth steigert. Wie stark und vorherrschend aber das Gefühl in diesem Volk ausgebildet ist, zeigt auf der einen Seite die bewundernswerthe Schwärmerei, in welche es besonders früher ausarten konnte, sobald der religiöse oder sinnliche Leiter entrückt war, andererseits aber der allgemein verbreitete Schönheitssinn und Geschmack, der die ganze Masse des Volks zur Kunst hinzieht, und wieder die erstaunliche Rückwirkung, die diese allgemeine rege Theilnahme auf die Künstler macht. Gerade dieses Verhältniß, wodurch die Kunst ein Gemeingut der ganzen Nation ist, die ganze Denk- und Lebensweise derselben so durchdringt, daß sie ein Bedürfniß der sinnlichen Natur, nicht bloß eine Erholung und Erhebung des Geistes ist: dies macht Italien zum Land der Künste. Nur wo die Kunst in dem sinnlichen Element schwebt, fühlt sie sich heimisch, und der denkende nordische Künstler mag immerhin nach Italien gehen, um sich mit dieser Sinnlichkeit zu umgeben und zu erwärmen.

Die vorherrschende Ausbildung des Gefühls, welche die Lyrik, die Gesangsdichtung, so sehr begünstigte, mußte sich bald auch in der äußern Organisation kund thun. In der That findet sich auch nirgends als in Italien eine so glückliche Organisation für den Gesang, so herrliche Alt- und Tenorstimmen, eine solche Neigung zum Wohllaut und zur Melodie, ein so allgemeines Bedürfniß zum Gesang. Auch wurde die Musik zuerst in Italien ausgebildet, und gerade in dem Mittelalter, der jugendlichen Zeit der vorherrschenden Gefühle, welche auch das Rit-

terthum belebte, die Troubadours erweckte, und sie hatte ihre Wurzel in der Religion, welche zuerst das Gefühl erhob und zu jener fruchtbaren Sehnsucht nach dem Göttlichen und der edeln Liebe erwärmte. Aus demselben Grunde mußte auch um dieselbe Zeit sich die neue Sprache ausbilden, und zwar ganz zu einer Sprache des Gefühls und der Phantasie, die in ihrer Beweglichkeit, ihrem Bilderreichthum, ihren Reimen, ihrer Geschmeidigkeit in jede Form die Thätigkeit beider Seelenkräfte sehr begünstigte. Sie ging mit der Musik Hand in Hand, und begleitete diese sogar als wesentliche Gefährtin zur Lust des Tanzes. Die Ballade wurde von den Italienern des Mittelalters ganz anders verstanden und genossen als von der spätern denkenden Zeit. So ward die neue Sprache von dem Gefühl der Lust ins Dasein gerufen, von den Künsten der Freude in das Volk eingeführt, und von diesem in solcher Begleitung schnell als nothwendig erkannt. Daher ihre wunderbar schnelle Verbreitung über die ganze Halbinsel, daher ihre noch wunderbarer schnelle Vollendung, und daher kam es, daß nicht Dante der Meister in der Sprache wurde, sondern Petrarca und Boccaccio, die Sänger der Liebe, die Meister der Lyrik, die Vertreter des Volkscharakters.

So ausgebildet übrigens bei dem Italiener das Gefühl ist, so sehr geht ihm die Tiefe, die lange haltende Wirkung ab. Denn dieselbe Reizbarkeit der Sinne, die der Seele eine so große Menge flüchtiger Anschauungen vorführt und so mancherlei Empfindungen und Gefühle erweckt, erlaubt ihr eben dadurch kein langes Haften und tiefes Eindringen in die Außendinge, noch eine längere Einkehr in sich selbst. Wenn der Nordländer mehr sinnig und in sich gekehrt ist, so ist der Italiener im Gegentheil ganz nach Außen gerichtet und außer sich beschäftigt. Sein Element ist die Oeffentlichkeit; fast alle Tages- und Jahreszeiten finden ihn auf der Straße, selbst der Kälte trotzt er mit Kohlenbehälter und Mantel, um nur die Thür nach der Straße offen zu halten. Welche Masse von Eindrücken schlagen daher an seine Sinne, welche unendliche Mannigfaltigkeit von Empfindungen gleiten an ihm vorüber. Sie haben keine Zeit, bis zu der Seele gewöhnlicher Menschen zu dringen und von ihr aufgefaßt zu werden, und nur die schnellste Seelenkraft, die Phantasie, weiß sich ihrer im Fluge zu bemächtigen. Daher ihre Uebung, ihre Autorität,

da sie oft die einzige Vermittlerin zwischen der Seele und der Welt ist, und die überzeugende Kraft ihrer Ueberlieferungen. Jene Flüchtigkeit, jener Hang zum Wechsel, jener kurze, schnelle Reiz mit ebenso schneller Ermüdung möchte nicht nur im Individuum, sondern auch in der Geschichte des ganzen Volks und selbst in seiner Poesie sich erkennen lassen. Die Geschichte bietet fast nur flüchtige Erscheinungen, keine stetige, zusammenhängende Entwicklung, so zu sagen, in Anfang, Mitte und Ende vollendete Begebenheit dar, die Hierarchie ausgenommen. Freiheit und Unterdrückung, äußere und innere Feinde, Wechsel der Parteien, Streben nach Ordnung und Gesetzmäßigkeit und willkürliche Umstoßung aller Rechte und Gesetze geben ein schwer zu übersehendes Chaos von historischen Gemälden, wie es kein anderes Volk aufzuweisen hat. Der blühende Handel ist eine ebenso flüchtige als glänzende Erscheinung. Auch die Geschichte der Poesie bietet einen merkwürdigen Mangel an innerm Zusammenhang, an stetiger Entwicklung des Einen aus dem Andern, ein beständiges Vor- und Rückwärtsschreiten oder stoßweises Aufschwingen. Wir erinnern nur an die auffallende Leere nach Petrarca's und Boccaccio's ruhmvoller Zeit, an das Ueberspringen zur lateinischen und griechischen Literatur und an die noch auffallendere Leere nach dem klassischen 16. Jahrhundert. Selbst Tasso's echt italienischer Dichternatur war der innere philosophische Zusammenhang in seinem großen Gedicht widerstrebend. Er reihte unwillkürlich eine Zahl lieblicher Romanzen an einander, die am besten einzeln genossen sein wollen und auch so in Venedig von den singenden Barcarolen genossen werden.

Oeffentlichkeit ist also das Element des irritabeln Italieners, Lebhaftigkeit, Redseligkeit, Neugier seine Natur, Geselligkeit, vielfacher aber kurzer Reiz, Wechsel, Genuß und Ruhe sein Bedürfniß. Die Geselligkeit, welche zum beständigen Menschenverkehr treibt, erweckt nicht nur ungemein den Geist und übt den Witz und Verstand, sondern verleiht den Italienern noch eine unschätzbare Gabe, die sie vor vielen Nationen auszeichnet, nämlich die praktische Menschenkenntniß und den scharfen richtigen Beobachtungsgeist, womit sie die Seele des Andern, freilich auch nur in dem ihnen selbst offen liegenden irritabeln Gebiet derselben, durchdringen und verstehen. Dieser Scharfsinn ist ein allgemeines

Gut, und bewährt sich bis in die untersten Klassen, selbst die dienenden, und setzt den beobachtenden Fremden oft in das größte Erstaunen, macht aber ebenso in gelehrten Werken oft eine üble Wirkung, indem er hier vorherrschend, leicht in einen Hang zu Uebertreibungen und Subtilitäten ausartet, die besonders der Poesie ungemein schaden. Im Allgemeinen wird diese Gefahr aber durch das Gegengewicht der Geselligkeit und des mannigfaltigen Verkehrs beseitigt, sowie durch die ungemeine Lebenslust und den Drang nach sinnlichem Genuß, wozu ihm seine schöne Natur so reiche Veranlassung gibt. Jede Jahreszeit hat ihre Zahl Feste, und alle rufen zum öffentlichen gemeinschaftlichen Genuß auf; selbst die traurige Fastenzeit erhält durch Messen und Jahrmärkte einen heitern Anstrich. Dagegen haßt der Italiener die Einsamkeit, eine stille anhaltende Arbeit (obgleich er durchaus thätig ist), und es ist wohl sehr bezeichnend, daß ein gelehrtes Werk eine fatiga genannt wird. In dieser Oeffentlichkeit verliert er aber keineswegs sich selbst, sondern im Gegentheil aus der Lust des Lebens und dem Drang nach Genuß entwickelt sich in ihm ein starkes Bewußtsein der eignen Persönlichkeit, und ein heftiger Drang, sie unter jedem Wechsel und Genuß geltend zu machen. Die Natur selbst erklärt ihn früh mündig, und gibt ihm durch die Leichtigkeit und den Reichthum des Unterhalts eine Selbständigkeit, eine Unabhängigkeit von fremder Hülfe, die ihn sogar die Geselligkeit nur in Beziehung auf seine Individualität würdigen läßt. Er haßt daher jede Fessel, die ihm seine Rechte und seinen Lebensgenuß einschränkt, jedes gemeinschaftliche Streben, jeden gesellschaftlichen Verband, welcher Opfer und Entbehrungen erheischt. So ist ihm auch das Ehe- und Familienverhältniß ein ganz anderes als dem Nordländer, und der eifersüchtigste Liebhaber wird in der Ehe durchaus umgewandelt. Er eilt bald aus dem engen Kreis der Familie in das öffentliche Leben hinaus, um dort den Forderungen seines Daseins in Genuß und Hervorhebung seines Ichs volles Genüge zu thun.

So viele und glückliche Eigenschaften vereinigen sich in dem italienischen Volk, um es auf die schöne Bahn und zu der einzigen Kunsthöhe der Griechen zu führen. Doch Eine, aber eine wesentliche ist ihm versagt, und deshalb sieht sich ihr Streben auf halbem Wege erschöpft. Wir meinen das tiefe Einkehren in

ſich, das Suchen in dem Innern nach dem Urſprung, die Sehnſucht nach dem Höhern, Göttlichen, und das Erfaſſen der Welt von dieſem Standpunkt aus, was überhaupt als das Weſen des melancholiſchen Temperaments bezeichnet wird. Dieſe Naturart der größten Männer und erhabenſten Künſtler war unter den italieniſchen Dichtern nur Dante verliehen, der aber auch auf dieſem Parnaß einzig daſteht, und überhaupt in faſt allen Beziehungen eine Ausnahme macht. Dem ganzen Volk aber mußte nach allem bisher Entwickelten eine ſolche Gemüthsverfaſſung fremd bleiben. Was daher die Griechen neben ihrer einzigen Plaſtik, ihrer unübertrefflichen Menſchencharakteriſtik auszeichnete, die Tiefe, die ſich unter der ſchimmernden bunten Decke ihrer Bilder ſo leicht durchblicken läßt, die ernſte Bedeutung, die ihre Mythologie auch dem chriſtlichen Philoſophen ſo anziehend und beziehungsreich macht, der eigne ſo ganz melancholiſche Zug nach dem Erhabenen und Göttlichen, der ihre größten Weiſen mitten im Geräuſch der Welt von derſelben ganz abſchloß und ſie von der ſinnlichen Anſchauung mit ſolcher Allgewalt bis zu der reinſten Auffaſſung des göttlichen Weſens hinleitete, das ſtille Walten und Brüten deſſelben Zuges, das ſich auch in dem Ausdruck der ausgelaſſenſten Freude nicht verkennen läßt: dies vermißt man in der Seelenverfaſſung, in der Mythologie, in der Poeſie der Italiener. Daher fehlt ihnen das tiefe Gemüth, die tiefe, erhabene Auffaſſung der Natur mit ihrem göttlichen Walten, und des Menſchengeſchlechts, wie es in dem Ringen des irdiſchen Princips mit dem Zug und der Sehnſucht nach dem göttlichen Urſprung mannigfach bewegt wird. Daher fehlen ihrer Poeſie die Elemente des epiſchen und des wahrhaft tragiſchen Gedichts; daher tönt aber auch ihre Lyrik deſto reiner, voller und mächtiger.

Dieſer Charakter, deſſen Hauptzüge wir, immer in Bezug auf unſern Zweck, hier anzudeuten verſucht haben, wurde nun durch die hiſtoriſche Entwicklung mannigfach ergänzt, verändert oder befeſtigt. Eine Zurückführung dieſer verſchiedenen Wechſel auf ihren Urſprung und ein Erfaſſen der fortbildenden Hebel von dieſem einigenden Standpunkt aus wird aber äußerſt ſchwierig bleiben, da uns eben jener Urſprung ſo ziemlich entrückt iſt. In ihrer ganzen Geſchichte fehlt gewiſſermaßen die Einheit, die in einer ruhig fortſchreitenden Volksentwicklung durch den Wechſel

der Zustände durchblicken muß, die stets dieselbe bleibt, und woraus gerade der Charakter hervorleuchtet. Man vermißt den Faden, an den sich die Stufen der Fortbildung an einander reihen, und an welchem die eine auf der andern als auf etwas Gewonnenem fußt, ein Faden, den schon die ersten Voreltern angeknüpft haben müssen. Aber die Ureinwohner Italiens sind fast spurlos verschwunden, und höchstens mag sich von den Etruskern die Erbschaft des Kunstsinns anführen lassen. Sodann ist die Entwicklung der Italiener durch fremde Gewalt so oft rein abgeschnitten worden, sowohl durch Römer als durch die nordischen Völker, die Hierarchie u. s. w., daß sie durch eine Menge Charakterzustände durchgeschoben worden sind, worunter der eigne natürlich verloren hat. Daher das Springen, das Unsichere, Schwankende, das Spiel der Zustände, dem der Italiener ein Raub ist, und daher seine Passivität. Doch wäre es höchst unbillig, seinen Charakter nach diesen äußern Merkmalen zu beurtheilen. Der bessere Italiener hat eine ungemeine Sehnsucht, aus diesem Gewirr und Wechsel herauszukommen, und seine Nation in einer gewissen Stetigkeit des Fortschreitens zu erblicken. Mit Wehmuth und Bitterkeit vergleicht er manche Seiten des Zustandes anderer Völker mit dem des seinigen, und haucht in alle seine Poesien die tiefe Trauer über die Mängel, die er ahnet. Unter der Beweglichkeit, Reizbarkeit, den leidenschaftlichen Ausbrüchen, dem Wechsel und Ueberspringen glimmt das tiefe Gefühl der Trauer, der Bitterkeit, die aus der Uneinigkeit mit sich selbst, aus dem Ringen des Ideals mit den Fesseln und Dämmen der Wirklichkeit, aus dem Kampfe des bessern Bewußtseins der vorhandenen Kraft und Anlage mit den gelähmten Aeußerungen, Abirrungen und dem Ertödten derselben entspringt, und die sich im ruhigen Zustand wenigstens durch Ironie Luft macht.

Die historische Basis des italienischen Charakters wird gewöhnlich dreifach angegeben: die Geschichte der Römer, die Entwicklung der Hierarchie und die Einmischung des germanischen Stammes, obgleich die Italiener (und gerade das ist ihr Unglück) schon vor dem Ursprung ihres Charakters existirten. Die Verhältnisse waren mächtiger als ihre Natur, und so wurden sie sich fremd. Wie unglücklich die Römer auf der Halbinsel drückten, ist schon oben angedeutet worden, um so unglücklicher, als sie

nicht in ihrer blühendsten Epoche, die doch durch große Erinnerungen hätte nachwirken können, vom Schauplatz abtraten, sondern auf demselben Boden, dem sie schon alle Keimkraft entnommen hatten, noch langsam verfaulten. Die Wirkung der Kirche war nicht weniger nachtheilig. Sie machte sich mit den römischen Herrscherideen vertraut und gab eine traurige Fortsetzung der frühern Tyrannei und ihres tödtenden Einflusses auf Kultur, Aufklärung und Wissenschaft, welchem selbst mancher edlere Papst zum Opfer fiel. Gegen beide kämpfte die germanische Natur den Riesenkampf, und wenn sie allerdings in mehrfacher Beziehung als Retterin erscheint, so war schon außer dem übeln Umstand, daß sie eben retten mußte, und also wenig Kraft zur eignen Erhebung da war, auch noch der Kampf selbst, bei welchem der Italiener einen passiven Zuschauer, wenigstens anfangs, abgab, höchst nachtheilig für seine Individualität. Manches ging von der Eigenthümlichkeit verloren, oder wurde auf lange Zeit unterdrückt. Doch ist der germanische Einfluß im Ganzen nur ein wohlthätiger zu nennen, und ihm verdankt der italienische Charakter wenigstens die Rettung seiner bessern Seite; wenn wir auch von der schon früher erwähnten wieder gewonnenen Lebenskraft des Volkes ganz absehen wollen. Die nächste Folge der germanischen Einwanderung war die Liebe zur Unabhängigkeit, die sich bald sehr wirksam zeigte. Sie gab die Nahrung zu dem langen Kampfe mit Kaisern und Päpsten, worin sich Städte- und Bürgerthum emporarbeitete, und der Republikanismus ausbildete. Bischöfe verloren ihre weltliche Macht, Fürsten, Grafen und Markgrafen gingen in dem Kampfe unter, und die Barone zogen in die Städte und wurden Bürger. Dieser Kampf, dessen Schauplatz vorzüglich die nördliche Hälfte Italiens war, hatte für den Charakter der Italiener die wichtigsten Folgen. So lange die Anstrengungen gegen die Uebermacht, gegen das monarchische Princip gerichtet waren, gaben die glücklichen Erfolge dem Volk eine ungemeine Hoheit, Kraft, Begeisterung, und die großen Erinnerungen aus jenen Jahrhunderten wirken immer noch fort, nur nicht gerade auf die rechte Art. Mit dem monarchischen Princip sank aber zugleich auch der innere Halt; das gemeinsam erworbene Gut der Unabhängigkeit ward ein gefährliches Spiel in den Händen von Unerfahrnen, und erweckte in den

Städten alle zerstörenden Leidenschaften, Neid, glühenden Haß, Feindschaft, die mitunter tief in dem Charakter eingewurzelt haben, und welche noch immer in einer unbesiegbaren Abneigung einzelner Länder und Städte gegen einander sichtbar sind. Es möchte vielleicht auch zum Theil aus dem Verlust des innern Haltes und der Einheit, aus den Zerwürfnissen und dem wechselnden Geschick des Bürgerkrieges, ebenso wie aus dem verschiedenartigen historischen Ursprung des Charakters, die Beförderung und Ausbildung jener tiefer gegründeten Richtung nach Außen, nach der Form, und jene Neigung zu Wechsel und Flüchtigkeit, Mangel an Tiefe und wenige Beachtung des Zusammenhangs zu deuten sein. Die nachhaltigste, umfangreichste und wirksamste Folge aber, die aus jenem Kampfe der Principien und dem Siege des republikanischen oder Bürgerprincips hervorging, war, daß nun Alles sich verflachte und ebnete. Das für die Ausbildung der Völker so wohlthätige Verhältniß zwischen Höhe und Tiefe wurde zerstört, das König- und Fürstenthum mit seinen freien Vasallen verschwand, und machte einer Gleichheit Platz, die Jedem erlaubte, seinen meist materiellen Interessen in dem allgemeinen Gedränge so viel Geltung als möglich zu verschaffen. Dadurch ging die Nacheiferung, das Streben nach dem Höhern, der edle Stolz, und kurz die ritterlichen Tugenden verloren, oder wurden wenigstens lange Zeit unterdrückt, bis im 16. Jahrhundert die geschwächte Kirche und der gesunkene Handel ihnen mehr Spielraum ließen. Sismondi hat den Einfluß der Städte und kleinen Republiken auf den Volkscharakter so treffend und vollständig geschildert, daß ich nicht umhin kann, ihn der Hauptsache nach hier zu wiederholen, obgleich ich die letzte etwas harte Ansicht nicht ganz und unbedingt theile: „Dieser überwiegende Einfluß der Städte ist der wahre Ursprung des italienischen Charakters. Der Adel verschwand. Die republikanische Constitution der Städte gab der ganzen Nation eine größere Thätigkeit, und machte sie fähig eine größere Rolle zu spielen. Sie entwickelte mehr Talente, mehr Patriotismus und besonders mehr Geschicklichkeit. Sie vermehrte die Bevölkerung, die Reichthümer, sie ließ die Künste und Wissenschaften früher blühen. Die Spanier hatten glänzendere Eigenschaften, mehr Bravour, Galanterie, mehr Delikatesse im Ehrenpunkt. Alle Spanier nahmen ihre Adligen

zum Muſter, und entlehnten ihnen etwas Ritterliches. Die Italiener bildeten ſich in der Schule der Bürger, und dieſer Anſtrich iſt bei ihnen noch nicht ganz verwiſcht. Das Feudalſyſtem wurde am frühſten in Italien abgeſchafft. Die Republiken hielten ſich freilich nicht lange; aber ihre neuen Herren und Herzoge waren ſelbſt Kinder der Städte und ihres Bürgerthums. So ging alſo das Ritterthum in den kleinen Monarchien ebenſo wie in den Republiken ganz verloren. Die Gefühle der Ehre wurden ſchwächer, die militairiſchen Tugenden vergeſſen, Geſchicklichkeit mehr als Muth und Kraft geſchätzt. Im 14. Jahrhundert war der Rittergeiſt in Italien rein verloren. Die Menſchen wurden mehr Rechner als Enthuſiaſten; das Intereſſe herrſchte; große Entwicklung der Handelsmacht, große politiſche Gewandtheit, große Freiheitsliebe im Volk. Aber wenig Tapferkeit in der Nation, die ihre Vertheidigung gänzlich den Miethſoldaten der Condottieri überließ, wenig Stolz im Charakter, wenig Treue in den Allianzen, wenig Achtung für ein gegebenes Wort, wenig Ehrgefühl im Betragen." (Sismondi, Hist. des Républ. ital., Tom. V, Chap. 29.)

Nichts, ſelbſt die Kunſt nicht, hat jemals in Italien ſo ſehr geblüht als der Handel. Wenn dieſer im Allgemeinen einen ungünſtigen Einfluß ausübte, und die jugendlichen Gefühle der Völker entweder ſchwächte, oder den Enthuſiasmus auf niedrigere Intereſſen ableitete, ſo konnte er doch das tiefer gegründete und jetzt mit Jugendkraft hervorbrechende Kunſtgefühl nicht unterdrücken, ſondern war dieſem mittelbar höchſt förderlich. Der Fleiß des Gewerbſtandes brachte den wohlthätigen Ueberfluß, und nahm dem ſchon längſt vorhandenen Sinn zum Schönen und zur Kunſt die mächtigſte Feſſel der Lebensſorge ab. Der Reichthum machte erfinderiſch in Verſchönerung des Lebens, er gab mit den Mitteln auch die Luſt zum Luxus, zu den feinern Vergnügungen, führte nothwendig zur Kunſt hin, und belebte die Geſelligkeit, welche wieder den Verſtand und Witz, den Scharfſinn und Beobachtungsgeiſt ungemein ſchärfte. Hauptſächlich in den Städten, welche ſich an der großen Heerſtraße des Handels oder in deſſen Nähe befanden, blühten die Künſte auf, und, was noch mehr jenen Einfluß des Handels bezeichnet, die erſte Kunſt, welche aufblühte, war die echt bürgerliche Baukunſt; denn die Malerei

diente auch in der ersten Zeit nur zur Verschönerung jener. Wir müssen hier noch die außerordentliche Aufregung herrechnen, die der blühende Handel nicht nur in den drei Hauptstapelplätzen Italiens, sondern durch diese auch im ganzen Land hervorbrachte; die Kühnheit, den Unternehmungsgeist, welche der Erfolg immer mehr steigerte, den Stolz auf die Macht und Unabhängigkeit, durch welche das Geld jene Bürger den Fürsten gleich stellte. Ueberhaupt vertrat der Handel in vielen Beziehungen das Ritterthum in Italien; er wurde selbst, so zu sagen, rittermäßig betrieben, er schuf in Venedig und Genua den hohen Adel, und nur er konnte diesen erhalten; er vermochte denselben Enthusiasmus zu erwecken als das Ritterthum, nur freilich lange nicht so rein, und das Werk des höchsten Enthusiasmus, die Kreuzzüge, waren in Italien nicht sowohl eine Angelegenheit des Ritterthums und der Religion, als hauptsächlich des Handels. Es darf dabei nicht übergangen werden, daß der Handel in dem Maße, als er verflachte, auch eine große Vielseitigkeit bewirkte, und durch die Reisen, welche die Speculation veranlaßte, wie die der venetianischen Familie Polo und die Entdeckung der canarischen Inseln durch die Genuesen, der Gesichtskreis sehr erweitert und der Wissenschaft eine breite Grundlage gegeben wurde. Selbst Kolumbus' große Entdeckung wurzelte in genuesischer Speculation.

Wenn hier bei dem vorherrschenden Rechengeist das Ritterthum nicht zu seiner Vollendung gelangen konnte, so wehte doch dieselbe Luft, die in andern Ländern solche Blüthen trieb. Die Herrschaft des Gefühls, das Hervorheben und Geltendmachen der Persönlichkeit, stolzes Vertrauen auf die eigne Kraft, hohe Reizbarkeit und Empfänglichkeit und außerordentlicher Enthusiasmus für religiöse Ideen, was das Wesen des Mittelalters ausmacht, wirkte überall gleich, gab hier das Lehnswesen und Faustrecht, dort die Klöster und das Städteleben, hier die Zünfte und Universitäten, dort das Ritterthum und die Hierarchie. Das Christenthum war es besonders, welches die Menschheit von der Stufe der Sinnlichkeit erhob, die Gefühle von ihren Fesseln sinnlicher Anschauung befreite, und sie durch die Andacht und edlere Geschlechtsliebe vergeistigte und adelte. Eine solche Zeit mußte eine poetische, die Liebe und Andacht ihr Nerv und Wesen, kecke That und fröhliche Lyrik die hervorstechendsten Seiten sein. Wir haben

die edelste Blüthe jener Zeit, das Ritterthum mit seiner Begeisterung, Ehre und seinem höchst poetischen Anstrich schon betrachtet. Es kam dem größten Theil von Italien fast nur auf dem Handelswege zu, und schlug dort nur Wurzel, wo es germanischen Boden fand. Daher ging hier von ihm nicht die Thatkraft aus, sondern mehr von dem Bürgerthum; aber Alles, was in den Bereich der Gefühlskraft gehört, empfing von ihm Leben und Gestalt. So begegneten sich hier Ritterthum und Enthusiasmus für die Religion, und überspannten die ohnehin reizbare Phantasie zu Erscheinungen, die uns jetzt fast als Wunder erscheinen. So begegneten sich hier aber am liebsten und wirksamsten Ritterthum und Kunstsinn, besonders poetischer, und unter keiner Gestalt hat jenes mehr Einfluß auf Italien ausgeübt, als unter der fröhlichen, aber freilich mehr untergeordneten der Troubadours. Diese machten in keinem Land so viel Glück als in Italien, begegneten aber auch gerade hier jenem leichten, reizbaren Sinn, der nach Wechseln hascht, jenem gesteigerten Gefühl, das sich ihre Lyrik so begeistert aneignete, jener Sinnlichkeit, die die Gefühle in anschauliche Gestalten verkörperte, und jenem Sinn für Melodie, der sich ihre verschlungenen Reime so gern aneignete.

Betrachten wir noch zuletzt die tiefste und mächtigste Bildnerin des menschlichen Charakters, die Religion, so weit es möglich ist, sie von der Kirche getrennt zu denken, denn diese hat sich leider von jeher immer an die Stelle der erstern vorgedrängt. Es möchte indessen schwer sein, genau abzuscheiden zwischen dem Geist, den die Religion dem Süden gab, und der Form, die sie von ihm empfing. Denn beide traten schon früh als Ein lebendiges Ganzes in die innigste Verbindung. Die geistige Kraft, die das Christenthum erweckte, erhob und steigerte schnell ein empfängliches Gefühl, und dieses, welches in seiner nimmer rastenden Sehnsucht nach dem Göttlichen nach einem Ausdruck, einem Symbole rang, traf auf die höchst reizbare Sinnlichkeit, welche seiner übermächtigen, aufzehrenden Thätigkeit Körper und Gestalt, und somit Befriedigung und dem Ganzen Gleichgewicht gab. So fand die Religion einen äußerst scharf gezeichneten, in seinen Elementen ausgebildeten Charakter, den sie nicht zu erschüttern vermochte, und zu dessen Sphäre sie sich herablassen mußte. Der

heitere Süden hatte, besonders in jener finstern Zeit der Geistesarmuth, zum Empfang der höchsten Wahrheiten nur seine Sinnlichkeit als Vermittlung, und in diesem Kreis hüllte sich alles Geistige in symbolische Gestalten. So bildete sich der Katholicismus aus, und es wird sonach deutlich, wie sehr in ihm die Religion der Kunst bedurfte und sie auch auf der andern Seite weckte und beförderte. Die Sinnlichkeit der neuen Völker mußte dem Edeln, Schönen zugewendet werden, um eine würdige Trägerin und Ernährerin des gesteigerten Gefühls zu werden, das wiederum in seiner höchsten Kraft die Seele zur Einigung mit Gott führen sollte. Daher die Pracht und der Zauber des Kultus, der die Sinnenthätigkeit auf erhabene Gegenstände führt, und die Seele an die Andacht fesselt, daher der reizende poetische Anstrich, der dem ganzen Gottesdienst ein so verklärtes Ansehen gibt, daher die anziehende Mystik, die das Gemüth in höhere Sphären entrückt. Alle Sinne sind bei dem Gottesdienst beschäftigt, und setzen die Seele in die Stimmung der gesteigerten Empfänglichkeit; selbst der Geschmack in der höhern Bedeutung wird befriedigt durch die Schönheit, Symmetrie und Harmonie der Anordnungen. Dem Geruchssinn schmeichelt der köstliche Duft des Rauchwerks, das Gehör, das eigentliche Seelenorgan, wird entzückt bald durch die gewaltigen erschütternden Chöre, bald durch die mildernden lieblichen Arien der Messen; das Auge nimmt Eindrücke der weiten majestätischen Räume, der Dämmerung, die die Seele zur Einkehr in sich ladet, der hundertfältigen Beleuchtung des Heiligthums, der Darstellung frommer, heiliger Handlungen in meisterhaften Bildwerken, der glänzenden Geräthschaften, deren kostbarer Stoff ihrem hehren Dienst entspricht. So bleibt die Aufmerksamkeit gefesselt, die Phantasie erhält einen weiten Spielraum und mächtigen Schwung, und zieht das Gemüth in eine Sphäre der Verzauberung, worin dieses so gern verweilt und sich selbst nicht von der Reflexion irren läßt.

Bedenken wir dazu die jugendlich schwärmerische Zeit, in welcher der Katholicismus zu seiner vollen Ausbildung gelangte, so wird es klar, daß das Christenthum nicht anders lebendig werden konnte, als indem es sich in sinnliche Gestalten hüllte und durch Symbole vor die geistige Anschauung trat. Derselbe mächtige Trieb, der das Ritterthum mit seinem naiven Gefühl, seinem

Prunk und seiner Augenweide, das fröhliche Volk der Troubadours und Minnesänger hervorbrachte, der der ganzen Menschheit die vorherrschende Richtung zur Sinnlichkeit und zum Gefühl gab, dieser mußte auch der Religion dasselbe Gewand, dieselbe Sprache verleihen, und sie herniederziehen in den Kreis des Menschlichen, um Alle, die menschlich fühlen, anschauen und fehlen, zu erheben und zu heiligen. Daher trat sie heraus in den äußern Kultus, und ward der Menge verständlicher, daher die bis ins Kleinlichste sorgfältige Ausbildung dieses Kultus, diese Sinnlichkeit, Plastik und Poesie in demselben, aber auch seine mächtige Wirkung auf das Gemüth, die dem Katholicismus seine tausendjährige Glorie immer noch ungetrübt erhält, und ihm selbst zuweilen den Sieg über die Philosophie gibt. Diese mächtige Wirkung erweist sich besonders in der beseligenden Kraft, die schon den Gebräuchen des Katholicismus bei gewissenhafter Beobachtung innewohnt, und noch mehr in seinem merkwürdigen Sieg über das Gewissen. Wie mußte die Religion, der unter solcher Gestalt das innerste Leben der Völker geöffnet war, mit solchen Mitteln die Menschheit an sich fesseln, aber wie sehr auch die jugendliche Sinnlichkeit veredeln, die Gefühle in einer Spannung der Leidenschaft und des Enthusiasmus erhalten, deren erstes Stadium die noch wild ausschweifenden Kreuzzüge, das zweite aber die Verherrlichung jener erhabnern Gefühle durch die Künste bezeichnen. Beide waren nothwendige Wirkungen derselben Kraft, die erste das schnelle Aufbrausen und Gähren, die zweite das stille Verklären. Die erste übernahm das Ritterthum, der Repräsentant der That, der Kämpfe, mit seiner Andacht und schwärmerischen Liebe; die zweite bedurfte mehr der Zeit, der ruhigen Entwicklung, und reifte in dem geordneten Bürgerstand. Die Poesie, die alle Zustände vermittelt, alle Gefühle aus tiefster Quelle an das Licht trägt, schwebte zwischen beiden, und gehörte keinem ausschließlich an. Wie ganz anders würde sich das Alles gestaltet haben, wenn die Kirche nicht die schönsten Gefühle gemißbraucht, ihre Herrschsucht nicht die kräftigsten Keime der Entwicklung erstickt, und den natürlichen Gang der Menschheit nicht in die Abgründe der Finsterniß geleitet hätte. Der reine Katholicismus wurde aber durch die Hierarchie mit so vielen unsinnigen Meinungen, Aberglauben und Irrlehren befleckt, daß selbst die

bessern, die vortrefflichsten Oberhäupter der Kirche nicht mehr dagegen wirken konnten; und nichts mag wohl mehr als diese Mißbräuche einen Beweis von der Macht abgeben, die der Katholicismus auf die Gemüther ausübt, da sich dieselbe immer ungeschmälert erhalten hat.

Eine solche Religion, die alle Lebenskräfte der Seele durchdrang, mußte dieselbe nothwendig in das Reich der Kunst hinauslenken, und nirgends mehr als in Italien war in der neuern Zeit ein solcher Reichthum der frischesten Kunstelemente vereinigt, nirgends mehr war das harmonische Verhältniß zwischen diesen Elementen und den Phasen der Volksbildung, sodaß keins das andere hemmte oder gar aufhob. Die Religion selbst gab und empfing die Kunst, und griff nur dadurch, daß sie sich mit dieser schwesterlich verband, so tief in das italienische Leben ein, ward zugleich mit dem Kunstgenuß ein Lebensbedürfniß, freilich auch nur in derjenigen Seite, wo sie mit der Kunst zusammentrifft, in dem äußern Kultus. Die Sinnlichkeit führte zur antiken Plastik hin, und gab dem Geist jenen Instinkt im getreuen Copiren der Natur, den richtigen und scharfen Blick im Treffen, die Lebendigkeit in der Darstellung, die eben auch die nordischen Künstler sich in italienischer Luft zu erlangen streben. Das Christenthum aber zog mit stärkerer Gewalt zum geistigen Princip hin, das Gefühl ward ausgebildet und in der Kunst vorherrschend. Daher mußte die Plastik mehr verschwinden und der Lyrik Platz machen, und durch die ganze Kunst wehte nun der Hang das Körperliche zu vergeistigen, ein Streben nach dem Unendlichen, welche das moderne Romantische von dem Antiken unterscheiden. Dieser Unterschied machte sich auch in der Ausübung der Kunst bemerkbar. Die Skulptur und Malerei wechselten ihr Reich, und die letztere ward nun vorherrschend unter den bildenden Künsten, die Baukunst zeigte, besonders so oft sie der Religion diente, jene entschiedene Herrschaft des Gefühls und der Sehnsucht, die Tonkunst, die eigne und ausschließliche Kunst des Gefühls, mußte sich nun nothwendig erheben und zur Vollendung gedeihen, und die Kunst, woran alle Seelenkräfte Theil haben, die Dichtkunst, mußte am meisten von dem neuen Geist ergriffen und durchdrungen werden. Daher ihr Bewegen in einer höhern Geisterwelt, die gesteigerte

Empfindsamkeit, die Sehnsucht, die vorherrschende Lyrik, aber auch ihre neue Darstellungsform und die Musik des Reims.

Wie dies nun von der neuern Kunst im Allgemeinen gilt, so wird es klar, wie sie sich nach dem verschiedenen Charakter jedes Volks höchst verschieden ausbilden mußte. In der italienischen Baukunst tritt uns zuerst am auffallendsten das Befangensein in dem Reich der Sinnlichkeit entgegen, welches auch die antiken Denkmäler offenbaren. Die schönsten Tempel und Basiliken geben uns nur die Vorstellung der Masse, die sich nicht über das Irdische erhebt, und den anschauenden Geist auch nicht weiter führt. Die Griechen lenkte ihr feiner Geschmack dahin, mehr Harmonie in ihre Bauwerke zu bringen, und das ängstliche Gefühl des Gedrückten, Massenhaften durch die Säulen, das Symbol des Aufstrebens, zu mildern. Aber die obere Horizontallinie des Gesimses, die das Ganze schließt, über welche keine Linie, keine Spitze in das Freie hinausragt, drückt mit magischem Gewicht das Ganze zur Erde nieder, und hemmt den Flug des Gedankens, der sich an den Säulen zum Himmel emporschwingen wollte. Sie hatten keine Religion, die das Gemüth mit einer Sehnsucht nach dem Unendlichen erfüllte; so brauchten sie auch keine Symbole dieser Sehnsucht. Ihre heitere Sinnlichkeit gefiel sich auf der Erde, und ihr ausgebildeter Geschmack machte ihnen das Dasein angenehm, ihre Kunst genügte sich selbst und diente keiner höhern Idee, und ihr Gewand war die vollkommenste Harmonie. Sowie aber die Sinnlichkeit zum Genuß führt und antreibt, die erste Bedingung des Genusses aber die Ruhe ist, ohne welche keine vollkommne Empfänglichkeit möglich: so findet sich bei allen sinnlichen Völkern jener Drang nach Ruhe in allen Thätigkeiten, die aus dem Innersten ihrer Seele hervorgehen, besonders in ihrer Kunst. Daher z. B. in der Baukunst das Vorherrschen der ruhenden Horizontallinien über die aufstrebenden, Bewegung und Schwung vermittelnden senkrechten Linien; daher in der Musik die Vorliebe für die ruhige, nur dem Ohr schmeichelnde Melodie, die Vermeidung jeder Ergreifung, Erschütterung, jeder anregenden Dissonanz. Diese Tendenz zur Ruhe ließe sich in allen Beziehungen nachweisen, ist aber nirgends auffälliger als in der Architektur, wo die Masse, das eigentlich und stets Ruhende, behandelt werden muß. Vergleichen wir nur die italienische mit

der gothischen oder deutschen Baukunst. Auch die letztere stellt gewaltige Massen hin, aber wie gänzlich verschwinden diese unter der Idee des Erhabenen, die den anschauenden Geist tief ergreift. Ueber der Masse, welche Unzahl von Säulen und Spitzen, die alle nach oben deuten, und das Gemüth von dem Sinnlichen abziehen. Denn jede Spitze ist der Anfang einer Linie, welche im Himmel endigt; und die Krone aller dieser Spitzen ist der schlanke, immer spitzer, durchsichtiger, geistiger werdende Thurm. Auffallend ist dieses Durchdringen des Geistigen durch die Masse und das Verstecken der letztern unter tausendfältigen Gebilden der Phantasie, während in der italienischen Baukunst gerade das Sinnliche recht hervortritt, Massen auf Massen sich thürmen, welche keine höhere Bedeutung tragen, sondern wie alles Sinnliche, nur sich selbst geben. Die Kuppel mit ihrer Wölbung vollendet diese Wirkung, indem die halbkreisförmige Linie, nachdem sie kaum den nachgehenden Sinn etwas gehoben, gleich auf der andern Seite unwiderstehlich zur Erde hinabzieht.

Sowie die Richtung des italienischen Charakters die eigentliche Plastik ganz in ihrer sinnliche Sphäre der Masse und bloßen Form stehen ließ, und dem Kunstsinn nicht erlaubte, die höhere Idee in dieser harmonischen Ordnung der Steinmassen zu lesen, sowie überhaupt die moderne Zeit die plastische Kunst als untergeordnet betrachtet: so mußte dieselbe Richtung des Charakters, das bestimmte Hervortreten der Individualität, die Kräftigung und Veredlung des Gefühls durch das Christenthum gerade hier diejenigen Künste zuerst zur Vollendung bringen, welche in das eigentliche Gebiet des Gefühls gehören, die Malerei und Musik, welche die eigentlich christlichen Künste sind. Durch die Zeichnung der Umrisse und Formen noch von einer Seite mit der Plastik verbunden, erhebt sich die Malerei durch den Reiz des Lichts und der Farben unendlich über diese hinaus, indem sie der Masse Leben und Seele einhaucht. Ist die Plastik episch, so ist die Musik durchaus lyrisch, und die Malerei macht den Uebergang, doch sich mehr zu letzterer wendend. Daher finden sich in der Poesie der Völker die analogen Richtungen, daher war bei den Griechen, wo die Plastik vorherrschte, das Epos zu so reiner Vollendung gediehen, daher war den Italienern, welche die lyrische Richtung so entschieden annahmen, das Epos versagt, wäh-

rend alle andern neuern Völker das ihrige aufzuweisen haben. [1]) Ist die Plastik objectiv, so ist die Malerei und Musik durchaus subjectiv. Beide letztern konnten erst zur Vollendung gebracht werden, nachdem das Gemüth durch das Christenthum veredelt und gehoben worden. Beide hatten daher zugleich mit der lyrischen Poesie ihren Ursprung in der Blüthe des Ritterthums, während das plastische Epos z. B. bei den Deutschen lange vorher bestehen konnte. Beide Künste spiegeln in ihren Darstellungen die innersten, tiefsten Empfindungen und Gefühle des Künstlers selbst ab, in beiden offenbart der Grundton, welcher die Mannigfaltigkeit in der Darstellung zu einem harmonischen Ganzen vereinigt, die innige Beziehung des Kunstwerks zu seinem Schöpfer, und läßt uns in der Seele des Künstlers lesen. Sowie daher alle Vermögen und Thätigkeiten der Seele gleichsam aus demselben Boden erwachsen, sich einander tragen, ergänzen, anregen, so stehen auch diese eigentlichen Seelenkünste in der genauesten Verbindung mit einander, so hat die Malerei ihre Farbentöne, und die Musik gibt Gemälde. So mußten aber auch beide nothwendig zugleich entstehen, so bald nur die Seele der Völker im Mittelalter erschlossen und zu ungehinderter Thätigkeit gelangt war. Beide mußten aber auch von der Religion Blut und Nerven erhalten, während die Poesie zum Menschlichen herabstieg und der Liebe ihr Leben widmete. Es ist bedeutsam für die Charakteristik der Künste, daß während Malerei und Musik, wenigstens in Italien, in ihrer blühenden Zeit ganz der Religion gehörten, ganz ein Ausdruck der begeisterten Empfindung waren, die Plastik sich lieber in Darstellungen aus dem Alterthum bewegte, und dieselbe verschiedene Hinneigung sich noch immer äußert. Beide mußten endlich nach dem früher dargestellten

1) Auf dieselbe Art ließe sich auch nachweisen, wie Göthen seine ganze Natur zum epischen, Schillern die seinige zum lyrischen Dichter ausbildete; in Göthe's Poesie war die Plastik, in Schiller's Poesie die Malerei und Musik vorherrschend, Göthe wirkte mehr auf die sinnliche Anschauung, Schiller mehr auf das Gefühl. Daher behielt Göthe immer eine Neigung zum Antiken, wo ja auch das Plastische vorherrschte, und bewegte sich oft in antiken Formen, Schiller entfernte sich immer mehr von jenem, und ward immer lyrischer, malerischer, er gehörte ganz der modernen Richtung an.

Charakter der Italiener nothwendig in Italien erwachen und hier ihre Vollendung zuerst erreichen. Den Italiener trieb seine ganze Naturart zur Kunst hin, und ohne das Christenthum wäre die plastische Richtung vorherrschend geblieben, dieses aber veredelte das Gefühl, und erhob die Plastik zur Malerei und Musik.

Musik ist dem Italiener das dringendste Bedürfniß, die Natur gab ihm die glückliche Organisation, die schöne Stimme, das feine Gehör, den Sinn für Melodie, und trieb ihn wie die Singvögel unwiderstehlich zum Gesang an. Gesang begleitet alle Lebensverrichtungen, er bezeichnet alle die wechselnden Gemüthsverfassungen, und besonders unter dem weiblichen Geschlecht mag es wenig Individuen der untern Klassen geben, die nicht in Gesang ausbrechen, wenn ihr Zorn den höchsten Grad erreicht hat. Gesang ist ein Hauptbestandtheil des Gottesdienstes, war, wenigstens früher zur Zeit der Gefühlsherrschaft, eine wesentliche Zugabe der Poesie, und fand sich überhaupt in allen Verhältnissen des Lebens ein, durch welche das Gefühl erhoben und gesteigert wird. Es wird daher klar, wie bei dem Charakter der Italiener die Musik einen wichtigen Rang in der Volksbildung einnehmen, und in unendlich größerer Allgemeinheit das ganze Volk durchdringen mußte; aber ebenso, wie sie sich auch verflachte. In Italien bildete sich die Musik zuerst aus, dort gedieh sie zuerst zu ihrer Vollendung; aber alles dies nur zur Zeit, wo das Gefühl noch in seiner reinen, ungeschwächten Kraft die Bildung der Völker leitete. Das reizbarste und empfänglichste Volk mußte in dieser Richtung am ersten und glänzendsten hervortreten. Aber dieselbe Reizbarkeit brachte einestheils einen Hang zum Wechsel, anderntheils eine Neigung zum Sinnenreiz, zur Ohrenbefriedigung hervor. Flüchtigkeit, und daher Schwächung der Gefühle, Vorliebe für die Form und Mangel an Ernst und Tiefe, Weichlichkeit und Ueppigkeit der Melodie, und durch Uebersättigung derselben eine tödtende Leere bei ängstlichem Haschen nach Reiz durch öftern und schnellen Tonwechsel, dies waren hier mehr dort weniger die Anzeigen, daß das Gefühl nicht mehr in seiner alten Kraft die Tiefen der Seele aufwühlte. Sowie aber die Musik ein Hauptbestandtheil des romantischen Kunstlebens ist, und besonders der Poesie die so entschiedene Richtung und Form gab, so ist dieselbe auch nach ihrer verschiedenen Höhe, Kraft und Reinheit ein sicherer Maßstab für

die Höhe oder Gesunkenheit der Poesie. Unter allen neuern Völkern ging die klassische Epoche der Dichtkunst zugleich mit der klassischen der Musik; der Charakter der neuern Poesie gründet sich auf gesteigerte Empfindsamkeit, die sich zunächst in der Musik offenbart, und dann, wenn sie sich einen Schritt höher nach dem Geistigen zu erhob, die Poesie bestimmte, sowie einen Schritt tiefer nach dem Sinnlichen, Plastischen zu, die Malerei.

Hier sind wir nun nothwendig auf den Punkt hingestellt, von welchem aus allein ein klarer Blick in die italienische Poesie möglich ist, und nach Allem, was vorhergesagt ist, kann nun die Bestimmung des Charakters der italienischen Poesie sehr kurz sein; denn alles Vorhergehende diente und führte schon zu diesem Zweck. Die Poesie spiegelt die wichtigsten Interessen der Zeit ab, und tönt wider von dem, was die Seele der Völker bewegt. Religion aber war immer das Hauptinteresse, das alle Völker beseelte, und ihr geistiges und Kunstleben verschieden bestimmte. Christenthum und dadurch erweckte edlere Geschlechtsliebe, die zweite Religion jener jugendlichen Völker, war die Wurzel und Kraft der christlichen Kunst wie des ganzen mittelalterlichen Lebens. Dies stellte der Poesie, wie schon erklärt, die Musik als Basis unter, und machte sie unter der Herrschaft des Gefühls subjectiver, sentimentaler, lyrischer, melodischer. Die Objectivität der antiken Darstellung verschwand, und damit auch die Ruhe und Abrundung, die über die alten Geisteswerke ausgegossen ist. Dafür trat nun der Schildernde mit seiner Persönlichkeit selbst in sein Werk, interessirte den anschauenden Geist für das nie ruhende Gefühl, das ihn selbst bei seinem Schaffen drängte, und erweckte dieselbe Sehnsucht nach Vergeistigung, nach dem Höhern, Unendlichen, welche die ruhige Anschauung romantischer Kunstwerke benimmt.

Diese neue Quelle des Christenthums floß nun für alle Völker in gleicher Kraft, und würde also alle ihre Kunstbestrebungen auf gleiche Art bestimmt haben, wenn nicht eine andere Macht diese Quelle in den Völkern verschieden geleitet hätte. Diese Macht war das Ritterthum. Seine größere oder geringere Ausbildung in den Nationen modificirte auffallend die Poesie derselben. Kann man das Christenthum das Gefühl des Mittelalters nennen, so war das Ritterthum die That desselben; beide gaben der Kunst ihren Grundton und ihre Grundfarbe. Das

Ritterthum brachte zuerst Seele in den ganzen Organismus der Völker, indem es das herrschende Gefühl zur That belebte, und das Ritterthum ist der eigentliche Erwecker der Poesie. Alle Gefühle drängten hier zur That und erhielten dadurch erst Leben: die Begeisterung und Andacht zu religiösen Abenteuern und Kreuzzügen, Stolz und Ehre zu Kampf und Krieg. Ein solches zwischen Kampf und Liebe, prachtvollen Turniren, Gefahren der Jagdlust und religiösen Uebungen getheiltes Leben mußte durchaus poetisch sein. Nur in dem Ritterthum entstand die neuere Poesie, und nur die Ritter waren anfangs Dichter. Es ist daher für den Charakter der italienischen Poesie sehr bedeutsam und muß besonders hervorgehoben werden, daß, während die andern Nationen das Ritterthum mit besonderer Liebe pflegten und ausbildeten, die Italiener, von andern Interessen eingenommen, dasselbe nach und nach ganz ausmerzten. Daher war die erste Folge in Bezug auf die Poesie, daß, während in andern Ländern eine unzählige Menge nationaler Dichter unter den Rittern aufstanden, auf beiden Seiten der Pyrenäen die Troubadours, in Nordfrankreich die Trouveres, in England die Minstrels, in Deutschland die Minnesänger, Italien seine Dichter aus der Provence entlehnen mußte. Und zuletzt waren es auch hier die Ritter, welche die einheimischen Gesänge erweckten. In der Lombardei konnte die italienische Poesie nicht entstehen, dort waren die Provenzalen zu vorherrschend, und das Ritterthum erlag, wie in Toskana, unter den Fehden der bürgerlichen Parteien, noch ehe es zu der wahren Lebenskraft gelangen konnte. Die Venetianer, Genuesen und Pisaner waren denn gar mit ihrem Rechnen ausschließend beschäftigt, und die Päpste in ihre Theologie und Erweiterung ihrer Macht vertieft, von welcher die Poesie ganz ausgeschlossen war. Dieselbe fand nur in dem ritterlichen Neapel ihren Boden, wo Friedrich II. die Saat der Normannen und Araber so herrlich pflegte.

Die andere Folge war, daß, während die andern Nationen ihre großartigen Ritterepopöen (mit dem Drama das eigentliche Gedicht der That) hatten, in Italien diese und das Epos überhaupt nicht aufkommen konnte. Erst spät dachte man hier an diese Dichtart, und zwar zu einer Zeit, wo das Ritterthum noch einmal auflebte und sein Geist auch nach Italien hinüberwehte;

aber eben diese Verspätung des Epos, das in den Anfang der Poesie einer Nation gehört, die aus fremder Geschichte und fremden Interessen entlehnten Stoffe, die eingemischten unnationalen Elemente, die Form und Darstellung: Alles beweist, daß das Epos in Italien nicht einheimisch war. Während also das Ritterthum mit seinem thätigen cholerischen Temperament den andern Völkern mehr die Richtung zur Selbstbestimmung (Spontaneität) gab, erhielt in Italien, wo jenes mangelte, die Empfänglichkeit (Perceptivität) mehr Raum. Jene ritterlichen Völker neigten daher mehr zur Darstellung der That, die Italiener mehr zur Darstellung des Gefühls. Bei letztern blieb das Gefühl gleichsam eingeschlossen, und gewann dadurch an intensiver Kraft, deren Einfluß sich durch eine alle Zweige der Kunst durchdringende Weichheit kundgab. Die Musik bewegte sich nur in den weichsten Melodien, die Malerei (vielleicht die nordische lombardische ausgenommen) vermied alle Härten, und gefiel sich hauptsächlich in den Darstellungen einer idealen Weiblichkeit, die Skulptur gab dem Stein eine bezaubernde Weichheit der Formen, kurz, alle Künste stimmten in den Grundton, den die Koryphäen der italienischen Poesie, Boccaccio und Petrarca, sehr richtig angegeben hatten. Dante's ernster, tiefer Geist steht weit außer und über diesem Kreis, obgleich auch Andacht und Liebe den Bau zu seinem Weltgedicht zusammentrugen, das den Italienern gleich einem Epos gilt.

Die italienische Poesie ist also durchaus lyrisch, und nach allem Vorhergesagten kann sie nicht anders sein. Zur Lyrik trieb den Italiener mit unwiderstehlicher Macht sein ganzer Charakter, sowie seine Geschichte; dahin trieb ihn die ungestörte Herrschaft des Gefühls, die reizbare Sinnlichkeit, die heitere Lebenslust, der Trieb zum Genuß des Augenblicks, die Neigung seine Persönlichkeit geltend zu machen und vorzustellen. Denn die Lyrik stellt das innere Leben des Dichters dar, seine Persönlichkeit, insofern sie in das Gefühl heraustritt. Daher die nur auf den Augenblick beschränkte, aber desto mächtigere Wirkung derselben, daher der Reiz in der Mannigfaltigkeit der Form, die gerade dem Wechsel liebenden Italiener zusagt. In der Lyrik allein kann er sein inneres Leben, seine Persönlichkeit in der vortheilhaftesten Form darstellen und geltend machen. Zur Lyrik führte ihn endlich auch

seine Neigung zur Musik, denn je unmittelbarer die Poesie das Gefühl ausdrückt, desto mehr nähert sie sich der Tonkunst, und wie überhaupt in jener ersten Zeit der Gefühlsmacht in allen Nationen Dichter und Sänger Eine Person waren, so haben die Italiener diese musikalische Richtung und Form ihrer Poesie rein bewahrt, und keine Nation als die Italiener hat einen Metastasio aufzuweisen. Keine Nation hat daher auch die Lyrik in so mannigfaltige Form gebracht, keine hat gleichsam eine Nationalform für diese Dichtart geschaffen, wie der Italiener das Sonett.

Vierter Abschnitt.

Italienische Dichter vor Dante.

Es ist nun hinlänglich klar geworden, wie die Poesie in Italien sich nothwendig bilden, welche Form und Richtung sie nach dem Volkscharakter nehmen mußte. Es bleibt nur noch übrig, ihre verschiedene Darstellungsweise in den einzelnen hervorragendsten Dichtern dieser Periode darzustellen. Wir haben in der Geschichte der Sprache gesehen, daß sie in Sicilien ihren Ursprung nahm, und da die Dichter sich zuerst derselben, wie überall, bemächtigt hatten, so ist somit auch die Wiege der Poesie gegeben. Ganz unmerklich wand sie sich aber aus den provenzalischen Gesängen hervor, die der italienischen Natur durchaus zusagen mußten, und ward die provenzalische Dichtkunst selbst, nur in hohem Grade der Verfeinerung und Verweichlichung. Somit starben die Troubadours in Italien, wenigstens vor der Hand, nicht aus, und nicht nur die ersten Sicilianer, sondern fast alle Dichter des übrigen Italiens hallten mehre Jahrhunderte lang in den provenzalischen Tonarten wider.

Ueber die Zeit des Anfangs der italienischen Poesie wird man wohl immer im Dunkel bleiben müssen, um so mehr, da der Municipaleifer der Gelehrten ihre Untersuchung meistens trübt. Ciullo von Alcamo, welcher von den Hauptliteratoren als der erste italienische Dichter gesetzt wird, verliert doch zuweilen durch den Angriff der Kritik wenigstens die Sicherheit seiner Ansprüche.

Denn wenn die meisten ihn vor das Jahr 1193 setzen, weil er in dem einzigen noch von ihm vorhandenen Gedicht von dem Sultan Saladin als lebend spricht, so beweist ein neuerer Kritiker, Professor Vincenzio Nannucci [1]), sein späteres Auftreten dadurch, daß Ciullo einer gewissen Goldmünze erwähne, welche zuerst von dem König Friedrich II. von Sicilien geprägt worden sei, und daß dieser 1193 noch nicht gelebt habe. Es wird das Sicherste sein, den Anfang der noch vorhandenen Denkmale der Poesie aus jener Epoche in das Jahr 1200 zu setzen. Hallam [2]) wundert sich über diese späte Erscheinung der italienischen Poesie, da die glücklichen Kriege der stolzen Republiken gegen die Kaiser eine Nationalsprache früher befördern, und manchen Dichter der Triumph seiner Vaterstadt hätte begeistern können. Allein der Krieg gegen die Kaiser war eben zugleich ein Kampf gegen das Ritterthum, und die Unterdrückung des letztern erklärt genügend die verspätete Erscheinung der Nationalpoesie, die ja auch gerade an der entgegengesetzten Seite Italiens erwachte, wo die kaiserliche Macht ungestört blieb.

Wir setzen also mit den besten Literatoren als ersten italienischen Dichter Ciullo d'Alcamo [3]), von welchem nichts bekannt ist, als daß er zu Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts gelebt habe. Leone Allacci, in seiner Sammlung der Poeti antichi, p. 408 hat ein einziges Gedicht von ihm der Nachwelt erhalten, eine Canzone von 32 Strophen, deren Inhalt ein Gespräch zwischen einem Liebhaber und seiner Dame ist. Wir geben davon eine Probe. Die Strophen bestehen aus fünf achtfüßigen Versen, so gibt das Gedicht wenigstens Allacci, und Nannucci macht es wahrscheinlich, daß dies die richtige Lesart ist, obgleich Ginguené nach Crescimbeni durch Abtheilung der drei ersten Verse die Strophen achtzeilig macht. Form, Inhalt, Darstellung, Wahl der Bilder und Vergleichungen weisen das Gedicht augenscheinlich in die provenzalische Poesie. Der Styl und

---

1) Primo Secolo della Letteratura italiana, Vol. I, im Anfang.

2) Europe during the Middle Ages, Tom. IV, pag. 368.

3) Oft unrichtig dal Camo geschrieben. Alcamo ist ein Castell, 20 Miglien von Palermo. Ciullo oder Nzullo ist nach Nannucci Tom. I, p. 7 eine sicilianische Abkürzung und Verdrehung von Vincenzio, Vincenciullo.

die Diction sind noch äußerst roh und weit entfernt von dem blühenden Styl späterer Italiener, und seine Canzone ist ein Gemisch von sicilianischen, provenzalischen, französischen, spanischen, griechischen und lateinischen Dialekten, ungefähr dieselbe Sprache, wie sie noch in dem Mund des gemeinen Volks in Neapel und Sicilien gebräuchlich ist. Daher wirft ihn Dante in seiner Vulg. Locut. (Libr. I, cap. 12) unter die plebeischen Dichter, über welche er seinen grammatischen Zorn ausgießt.

Mit Ciullo beginnt nun eine unabsehbare Reihe von Dichtern (Crescimbeni führt sie in seiner großen Literaturgeschichte hundertweis vor), deren Mehrzahl sowohl der rohen Form als dem Inhalt nach vergessen werden können, von welchen aber doch einige sich durch frisches Colorit, neue gefällige Wendungen, edle Gedanken und treffende Bilder auszeichnen. Der Kern dieser italienischen Troubadours befand sich in Sicilien um den Thron des Kaisers Friedrich II., den wir schon früher bei allen Richtungen der erwachenden Kultur an der Spitze gesehen haben. In der Geschichte der Sprache ist schon angegeben, welches fröhliche, echt ritterliche Troubadourleben an seinem Hof geherrscht habe. Nur in solcher Luft und in solchem Boden konnte in Wahrheit die italienische Poesie entstehen; sie wurde auch anfangs sicilianische genannt (im Gegensatz gegen die provenzalische, die im übrigen Italien noch viele Anhänger fand), und alle Beweise des Gegentheils sind bis jetzt sehr ungenügend. Von Friedrich sind noch mehre Gedichte übrig, besonders eine Canzone in drei Strophen von je vierzehn Versen, worin er die Schönheit und Tugend seiner Dame verherrlicht. Das Gedicht, das die Farbe der Jugend an sich trägt, ist ein rein provenzalisches Lied, ein Erguß des allgewaltigen Gefühls, das alle Ritter zu Troubadours machte; er selbst deutet dies im ersten Satz durch das Wort trovare an. Das Werk ist mehr bemerkenswerth durch die ausgezeichnete Persönlichkeit des Dichters, als durch die Erhabenheit der Gedanken. Es trägt überhaupt das Gepräge seiner Zeit, und verräth durch Nichts den hervorragenden Geist des außerordentlichen Mannes, der freilich auch die Dichtkunst nur als eine Lust der Jugend trieb, und sehr bald auf den Wegen seines stürmischen Lebens davon abgebracht wurde. Die Sprache windet sich, nicht ohne oft zu straucheln, zwischen lateinischen, provenzalischen und sicilianis-

schen Redensarten durch, wie Nannucci in seiner vortrefflichen Sammlung reichlich nachgewiesen. Hier ist seine Hauptcanzone ganz:

Poichè ti piace, Amore,
Ch' eo deggia trovare
Farò onne mia possanza
Ch' eo vegna a compimento.
Dato aggio lo meo core
In voi, Madonna, amare,
E tutta mia speranza
In vostro piacimento.
E non mi partiraggio
Da voi, Donna valente,
Ch' eo v'amo dolcemente:
E piace a voi ch'io aggia intendimento.
Valimento mi date, donna fina,
Che lo mio core adesso a voi s'inchina.
S'eo inchino, ragion aggio
Di sì amoroso bene,
Chè spero, e vo sperando
Che ancora deggio avere
Allegro meo coraggio
E tutta la mia spene.
Fui dato in voi amando,
Ed in vostro volere.
E vejo li sembianti
Di voi chiarita spera,
Che aspetto gioia intera.
Ed ho fidanza che lo meo servere
Aggia a piacere a voi, che siete fiore
Sor l'altre Donne, e avete più valore.
Valor sor l'altre avete,
E tutta canoscenza:
Null' uomo non poria
Vostro pregio contare,
Di tanto bella siete!
Secondo mia credenza
Non è Donna che sia

Alta, sì bella, e pare:
Nè ch'aggia insegnamento
Di voi, Donna sovrana.
La vostra cera umana
Mi dà conforto, e facemi allegrare:
Allegrare mi posso, donna mia:
Più conto mi ne tegno tuttavia.

Einer der hervorragendsten Geister in diesem sicilianischen Dichterverein war Pier delle Vigne. Er war geboren zu Capua, und von sehr niedriger Abkunft (sein Beiname möchte vielleicht anzeigen, daß sein Vater ein Weinbauer war). In Bologna, wo er studirte, erhielt er sich durch Almosen. Daß er seine Zeit vortrefflich benutzte, beweist die hohe Würde, zu welcher er bald nach der Bekanntschaft mit dem Kaiser Friedrich emporstieg, und in welcher er sich als einen der hellsten Köpfe und vortrefflichsten Männer seines Jahrhunderts zeigte. Er wurde Kanzler des Kaisers, und rechtfertigte dessen Vertrauen in den schwierigsten Verhältnissen, in welche diesen die Uebermacht des rachsüchtigen Klerus versetzt hatte, durch seine schlagende Beredsamkeit, seine unermüdliche Thätigkeit, seine unbesiegbare Gelehrsamkeit, die er den Intriguen der Kirche entgegensetzte. Er besaß auch die volle Gunst des Kaisers, wußte um alle dessen Geheimnisse und regierte selbst in dessen Namen. Daher konnte ihm Dante mit Recht die Worte in den Mund legen (Inf. VIII, 58):

Jo son colui che tenni ambo le chiavi
Del cor di Federico, e che le volsi,
Serrando e disserrando, sì soavi,
Che dal segreto suo quasi ogn' uom tolsi.

Aber sein Glück erweckte den Neid, „la meretrice delle corti", und es gelang den Intriguen seiner Feinde, ihn bei dem Kaiser verdächtig zu machen, der ihn seiner Würden beraubte, und ihn, nach der allgemeinen Sage, geblendet ins Gefängniß setzen ließ, wo sich jener 1249 entleibte. Die Aussagen der gleichzeitigen Schriftsteller über seine Ungnade und sein Ende sind so ungewiß und widersprechend, daß darüber nichts klar bleibt, als die Machinationen einer gewissen Partei, der Alles daran liegen mußte, den durch unermüdliche Bosheit schon fast abgematteten Kaiser seiner letzten und festesten Stütze zu berauben. Dies wird um so

klarer als nach den Zeugnissen der Unparteiischen Pier ohne alle Schuld gestorben ist, was Dante in der schönen Stelle darstellt (Inferno XIII, 62—78):

Fede portai al glorioso ufizio,
Tanto, ch'io ne perdei lo sonno e i polsi.
La meretrice, che mai dall' ospizio
Di Cesare non torse gli occhi putti,
Morte commune, e delle Corti vizio,
Infiammò contra me gli animi tutti,
E gl'infiammati infiammar sì Augusto,
Che i lieti onor tornaro in tristi lutti.
L'animo mio per disdegnoso gusto,
Credendo col morir fuggir disdegno,
Ingiusto fece me contra me giusto.
Per le nuove radici d'esto legno
Vi giuro, che giammai non ruppi fede
Al mio Signor, che fu d'onor sì degno:
E se di voi alcun nel mondo riede,
Conforti la memoria mia, che giace
Ancor del colpo, che 'nvidia le diede.

Seine Gedichte, deren eine nicht große Zahl auf uns gekommen ist, verrathen mehr Ernst und Tiefe und mehr innige Vertrautheit mit dem klassischen Alterthum als die seines kaiserlichen Freundes, und zeichnen sich durch schöne Bilder und Vergleichungen aus. Doch mögen sie auch in der Troubadourzeit des Menschenlebens entstanden sein, und der vielbeschäftigte Mann keinen Theil mehr daran gehabt haben.[1]) Der Gegenstand, an welchen seine Liebesverse gerichtet sind, war die treue und unglückliche Florimonda, deren Gatte, von Eifersucht getrieben, dem Dichter eine aufrührische Schrift unterlegte, um ihm des Kaisers Zorn zuzuziehen. (S. Monti, Proposta etc., Vol. III, P. II) Bemerkenswerth ist, daß sich unter Pier's Gedichten eines befindet, das, mit einigen kleinen Abweichungen, genau die Form der So-

1) Vergl. hierüber das Urtheil in der Epistola al Signor Federigo, welche gewöhnlich dem Poliziano zugeschrieben wurde, und daher auch in seinen Werken sich gedruckt findet, aber nach Apostolo Zeno's Untersuchung in seinen Noten zu Fontanini's Bibliothek von Lorenzo de' Medici geschrieben ist, was auch Nannucci beweist.

nette hat, sodaß also der Ursprung dieser Dichtart in Sicilien zu suchen wäre.

In des Kaisers Familie pflanzte sich die Liebe zur gaia Scienza fort, und seine beiden natürlichen Söhne, König Enzio von Sardinien und König Manfred von Sicilien, waren zu ihrer Zeit gerühmte Troubadours. Von Enzio findet sich eine Canzone in der Raccolta de' Poeti antichi von Giunti (ed. Florenz 1727, S. 219), eine andere Canzone, die gewöhnlich Friedrich's Sohn, Heinrich, fälschlich zugeschrieben wird, nebst einem Sonett in Crescimbeni's großem Werk (Tom. III, p. 24), und einige andere Poesien, welche ebenfalls Crescimbeni angeführt (Tom. II, Part. II, p. 19) und Nannucci mitgetheilt hat. Von Manfred ist kein Gedicht auf uns gekommen, und wir müssen uns in Beziehung auf ihn an das Lob halten, das ihm Dante und die gleichzeitigen Historiker ertheilen.

Dies war der Kern, aus welchem die italienische Poesie hervorging, und wenn Friedrich und seine Familie nicht als große Dichter glänzten, so verdankt ihnen Italien unendlich mehr dadurch, daß sie gewissermaßen die Dichter schufen und die Begeisterung erweckten und unterhielten. Mit Recht nannte man daher anfangs die italienische Poesie sicilianisch; denn Sicilien gab lange den Ton an, und war der Richterstuhl, wo die Dichterwelt gekrönt wurde, und von wo aus der Ruhm der Verfasser durch ganz Italien erscholl. Unter der großen Zahl von Troubadours, welche Friedrich's Ruf in Sicilien erweckte oder dorthin rief, verdienen übrigens nur wenige angeführt zu werden, welche sich durch Reinheit des Styls auszeichnen; dies ist überhaupt meist dasjenige, was hervorgehoben werden kann, da der Inhalt sich weiter nicht über den Horizont der Provenzalen erhebt, und diese sicilianischen Sänger ihre Begeisterung, so zu sagen, aus der dritten Hand hatten. Wir bemerken unter ihnen Guido delle Colonne, geboren zur Zeit Friedrich's II.; er blühte um 1250 zu Messina. Er hatte den Titel Giudice, was damals so viel bedeutete als jetzt Doctor. Er muß sich durch seine Gelehrsamkeit ausgezeichnet haben, denn Eduard I. nahm ihn auf seiner Rückreise vom gelobten Land 1273 mit sich nach England, wo Guido eine Historia de regibus et rebus Angliae schrieb. Sein merkwürdigstes Werk ist aber seine ebenfalls lateinisch geschriebene Historia

Daestructionis Trojae in 35 Büchern, höchst merkwürdig in Hinsicht auf die Zeit, in welcher ein solches Werk ans Licht kam, auf die Elemente, aus welchen es zusammengetragen wurde, und auf die vielen Ausgaben und Handschriften, welche davon die Bibliotheken Italiens aufbewahren. Hierüber hat Tiraboschi (Tom. IV, Libr. II, cap. 6, §. 7) mit seiner gewohnten Genauigkeit Bericht gegeben, und auch Nannucci (Vol. I, S. 117) noch einige Notizen hinzugefügt. Als Dichter genoß Guido delle Colonne eines guten Rufes bis in die neuesten Zeiten. Dante in seinem Werk De vulg. Locut. führt zwei Canzonen von ihm an, deren Styl er tragisch nennt, im Gegensatz zu dem seinigen, dessen größere Leichtigkeit ihn bewog, sein Gedicht Komödie zu nennen. Es mag daher passend sein, eine von diesen Canzonen hier mitzutheilen, um den Unterschied anschaulich zu machen, welchen Dante in die Schreibarten setzt. Nach unsern jetzigen Ansichten ist diese Benennung auffallend; das Gedicht Guido's hat wenig Tragisches, und dieses wenige wird durch sonderbare Bilder und triviale Vergleichungen noch ganz vernichtet. Doch dies war Geschmack jener Troubadours.

Ancor che l'aigua (acqua) per lo foco lasse (lasci)
La sua grande freddura,
Non cangerea natura,
Se alcun vasello in mezzo non vi stasse;
Anzi avverrea senza lunga dimura
Che lo foco stutasse, (estinguesse)
O che l'aigua seccasse;
Ma per lo mezzo l'uno e l'altro dura.
Così, gentil criatura,
In me ha mostrato Amore
L'ardente suo valore,
Che senz' amore — era aigua fredda e ghiaccia.
Ma el (egli) m'ha sì allumato
Di foco, che m'abbraccia,
Ch' eo fora consumato,
Se voi, donna sovrana,
Non foste voi mezzana
Infra l'Amore e meve (me),
Che fa lo foco nascere di neve.

Immagine di neve si puo dire
Uom, che non ha sentore (sentimento)
D'amoroso calore;
Ancor sia vivo, non si sa sbaldire (allegrare).
Amore è uno spirito d'ardore,
Che non si può vedire,
Ma sol per li sospire
Si fa sentire — a quello ch' è amadore.
Così, donna d'onore,
Lo mio gran sospirare
Vi poria certa fare
Dell' amorosa fiamma, ond' eo so (sono) involto.
E non so com' eo duro,
Sì m'ave preso e tolto.
Ma parmi esser sicuro
Che molti altri amanti
Per amor tutti quanti
Furon perduti a morte,
E non amaro quant' eo, nè sì forte.
Eo v' amo tanto che mille fiate
Il giorno mi s'arranca (si strappa)
Lo spirito che manca,
Pensando, Donna, la vostra beltate.
E lo disio, che ho, lo cor m'abbranca,
Crescemi volontate
Mettemi in tempestate
Dello grave pensier, che mai non stanca.
O colorita e bianca
Cera dello mio bene,
Speranza mi mantene,
E s'eo languisco, non posso morire,
Cà (perchè) mentre viva sete,
Eo non poria fallire,
Ancor che fame e sete
Lo meo core tormente.
Ma sol ch' eo tegna a mente
Vostra gaia persona,
Obblio la morte: tal forza mi dona.

Eo non credo che sia quello che avia (avea)
Lo spirito, che porto,
Ched eo fora già morto,
Tanto ho passato male tuttavia,
Lo spirito ch' i' aggio, ond' eo mi sporto,
Credo lo vostro sia
Che nel mio petto stia,
E abiti con meco in gio' e diporto.
Or mi son ben accorto
Quando da voi mi venni,
Che quando mente tenni
Vostro amoroso viso netto e chiaro,
Li vostri occhi piacente
Allora m'adombraro
Che mi tennero mente,
E diedermi nascoso
Uno spirito amoroso
Che assai mi fa più amare
Che non amo null' altra: ciò mi pare.
La calamita contano i Saccenti (sapienti)
Che trarre non poria
Lo ferro per maestria,
Se non che l'aire (l'aria) in mezzo gliel consenti.
Ancor che calamita petra sia
L'altre petre neenti
Non son così potenti
A traer, perchè non n'hanno balia (potere).
Così, Madonna mia,
L'Amor s'ha perceputo
Che non m'avria potuto
Traere a se, se non fosse per vui.
E sì son donne assai,
Ma non nulla, per cui
Eo mi movesse mai,
Se non per voi, piacente,
In cui è fermamente
La forza e la vertute:
Adonque prego Amore che m'aiute.

Ein anderer sicilianischer Dichter aus jener ersten Zeit war Jacopo von Lentino, bekannt unter dem Namen Notajo (blühte 1250). Trissino und Bembo zählen ihn unter die besten jener Reimer. Dante aber nimmt im Purgatario (XXIV, 52), wo er ihn mit Guittone von Arezzo und Bonagiunta von Lucca antrifft, Veranlassung, allen dreien zu erklären, warum sie ihn nicht in der Poesie erreichen können.

Jo mi son un, che, quando
Amore spira, noto, ed a quel modo,
Che detta dentro, vo significando.

Doch führt er ihn in der Vulg. Locut., Libr. I, cap. 12 namentlich unter denjenigen auf, welche wegen der Reinheit der Sprache als Muster dienen können. Von ihm sind noch vierzehn Canzonen und funfzehn Sonette übrig, worin sich die scholastische Richtung der Zeit, die metaphysische Subtilität und kleinliche Zergliederung der Gedanken und Gefühle kund gibt, welche allen italienischen Troubadours, selbst den besten anhängt.

Wir übergehen die übrigen Sicilianer, von welchen allenfalls noch Mazzeo Ricco, Steffano Protonotajo und Odo delle Colonne gelobt werden, und verweisen in Hinsicht ihrer auf die großen Literaturgeschichten und Sammlungen der alten Dichter. Nur sei noch erlaubt, die Sicilianerin Nina zu nennen, hochgelobt unter den Troubadours, und selbst von der Crusca wegen ihrer Verse. Sie ist aber nicht nur bemerkenswerth als erste italienische Dichterin [1]), sondern auch durch die eigne Liebschaft, die sie mit einem toskanischen Dichter, Dante von Majano, einem Dorf bei Fiesole, pflog. Jener Dante hatte sich auf echt provenzalische Art (wie der bekannte Troubadour Gioffredo Rudello in die Gräfin von Tripolis) in den Ruf ihrer Schönheit und großen Kunst im

1) Dieser Ruhm könnte ihr vielleicht, wenn genauere Nachrichten da wären, von einer gewissen Gaja, Tochter des Gherardo da Camino, streitig gemacht werden, deren Dante (Purgat. XVI, 136—140) als bekannt erwähnt, zu welcher Stelle ein alter Commentator der Komödie: Giovanni da Serravalle (dessen Mscpt. sich in der Vatican. Bibliothek befindet) die Anmerkung macht: De ista Gaja filia dicti boni Gerardi possent dici multae laudes, quia fuit prudens domina, literata, magni consilii, et magnae prudentiae, maximae pulchritudinis, quae scivit bene loqui rhytmatice in vulgari.

Reimen verliebt, und bat sie in einem glühenden Sonett um ihre Gegenliebe. Nina war nicht hart; sie antwortete höflich in einem Sonette (dem nämlichen, welches wir von ihr im Anhang zum §. 8 mitgetheilt haben), daß sie sich freue, einen solchen Liebhaber zu haben, und drückte den Wunsch aus, ihn zu sehen und zu erkennen, ob seine Feder mit seinem Herzen übereinstimme. Sie liebte ihn übrigens auch ohnedies so, daß sie keinem Troubadour mehr erlaubte, sich ihrer Liebe zu rühmen, und sich nur la Nina di Dante nannte. Von den Sonetten, die dieser seltsame Liebeshandel erzeugte, befinden sich noch mehre in den Sammlungen alter Gedichte. [1])

Obgleich die italienischen Literatoren mit Bewunderung die vier Franziskaner, den heiligen Franz selbst, Fra Elia, Fra Pacifico und Jacopone von Todi unter die ersten Gründer der italienischen Poesie zählen, so glauben wir sie mit um so größerm Recht übergehen zu dürfen, da der heilige Franz das Beste, besonders den **Cantico ad Sole** (den wir im Anhang zum §. 8 gegeben), in Prosa verfaßt hat, von der Kunst der beiden andern Fratres aber nichts als einige verdächtige Ueberlieferungen übrig ist, und Jacopone, der sich durch ganz eigne Mittel die Heiligkeit erzwungen, so schlechte italienische Verse geschrieben hat, daß selbst Tiraboschi, der sonst einem Heiligen gern etwas einräumt, sich wundert, ihm in dem Wörterbuch der **Crusca** zu begegnen.

In Bologna, der berühmten Universität, dem Sammelplatz aller ausgezeichneten Köpfe, der Nährerin aller neuen Ideen, fand auch die von Friedrich geweckte Dichtkunst einen günstigen Boden, und dort traten sehr früh ausgezeichnete Dichter und Prosaisten auf. Zuerst begegnet uns der vortreffliche Guido Guinicelli, dessen Andenken hauptsächlich Dante durch das schöne Denkmal erhalten hat, das er ihm in dem **Purgatorio** setzt. Die Nachrichten über seine Lebensumstände sind äußerst dürftig. Benvenuto von Imola (im J. 1370 Professor **humaniorum** zu Bologna) in seinem Commentar zum **Purgat. XXVI**, sagt von ihm, daß er ein weiser, beredter Mann und guter Dichter von hochstrebendem Geist, aber auch luxuriös war. Wir wissen außerdem

1) Perticari, Difesa di Dante, cap. 7. Maffei, Stor. della Lett. ital., Tom. I, cap. 3. Nannucci, Tom. II, pag. 96.

nur, daß er ein bologneser Kriegsmann und der edlen Familie De' Principi entsprossen war, welche wegen ihrer Anhänglichkeit an die kaiserliche Partei aus der Stadt vertrieben wurde. Guido starb im Exil 1276. — Dante begegnet ihm im Purgatorio an dem Ort (XXVI, v. 91), wo sich die Seelen von dem Luxus reinigen. Guido unterhält sich anfangs mit ihm, ohne sich ihm zu erkennen zu geben, über die Art der Sünde, die er hier abbüßt; dann sagt er:

Son Guido Guinicelli, e già mi purgo
Per ben dolermi prima ch' allo stremo.

(Ich bin, obgleich erst kürzlich gestorben, schon in dem Fegefeuer, und darf mich reinigen, weil ich vor meinem Tode bereut habe.) Dante schildert nun seine ungemeine Freude, da er dessen Namen hört, den er seinen und aller bessern Dichter Vater nennt,

Quand' i' udi' nomar se stesso il padre
Mio e degli altri miei miglior, che mai
Rime d'Amore usar dolci e leggiadre.

und auf des erstaunten Guido Frage, was ihn bewege, in Wort und Blick eine solche Liebe gegen ihn zu zeigen, antwortet Dante ausdrücklich:

li dolci detti vostri
Che, quando durerà l'uso moderno,
Faranno cari ancora i loro inchiostri.

Auch Lorenzo de' Medici (in der erwähnten Epistola al Sign. Federigo) nennt ihn di filosofia ornatissimo, grave e sentenzioso, lucido soave ed ornato, und sagt, daß er gewiß der Erste war, von welchem die schöne Form der italienischen Sprache die süße Färbung erhielt, zu welcher jener rohe Aretiner (Guittone von Arezzo) kaum den Schatten angelegt habe. Das beste Zeugniß aber gibt ihm Dante dadurch, daß er, der fruchtbare Dichter voll so reicher Phantasie, eine Menge erhabener Ideen, schöner Gleichnisse und Wendungen von Guido entlehnte, wie dies Nannucci an vielen Beispielen gezeigt hat, und daß er in vielen seiner Canzonen besonders in der dritten des Convito, Della Nobiltà, sehr deutlich merken läßt, wie er Guinicelli zum Lehrer und Muster genommen habe. Wenn nicht so viele Gedichte des Letztern verloren gegangen wären, so würde uns die Achtung Dante's gegen ihn besser begründet erscheinen. Es haben sich von ihm nur

einige Canzonen und Sonette in den verschiedenen Sammlungen von Allacci, Giunti, im Anhange der Bella Mano und in Dante's Werken erhalten; Nannucci hat die besten zusammengestellt. Auch Guido stand ganz in seiner Zeit, und folgte der allgemeinen Richtung. Wie die übrigen Troubadours behandelt er die Liebe ausschließlich in seinen Gedichten, wobei die Einförmigkeit des Gegenstandes ihn so gut wie die besten italienischen Lyriker in eine ermüdende Anhäufung von Vergleichungen führt. Ferner zeigt sich der Einfluß der Scholastik oft in subtilen Definitionen; doch finden sich auch edle Platonische Grundsätze. Im Ganzen gab er zuerst dem poetischen Styl mehr Ernst, Kraft und Adel, seinen Bildern eine glühendere Färbung. Besonders läßt sein reiner, geglätteter Styl für die Geschichte der italienischen Sprache bedauern, daß so viele seiner Gedichte verloren gegangen sind. Wir theilen eine seiner vorzüglichsten Canzonen mit, welche Monti, einer der Koryphäen der neuern italienischen Poesie, ein sublimes Gedicht nennt. Man wird darin den Dichter ganz kennen lernen, und alle Eigenschaften darin finden, die wir eben angeführt haben:

Al cor gentil ripara sempre Amore,
Siccome augello in selva alla verdura.
Nè fe' Amore anti che gentil core,
Nè gentil core, anti che Amor, Natura.
Che adesso com' fu' il Sole,
Sì tosto fue lo splendor lucente,
Nè fu davanti al Sole.
E prende Amore in gentilezza loco
Così propïamente
Come il calore in chiarità di foco.
Foco d'Amore in gentil cor s'apprende (s'appigha),
Come virtute in pietra preziosa;
Che dalla stella valor non discende,
Anzi che 'l Sol la faccia gentil cosa.
Poi che n'ha tratto fuore
Per sua forza lo Sol ciò che li è vile,
La stella i dà valore:
Così lo cor, ch' è fatto da natura
Schietto, puro, e gentile,
Donna, a guisa di Stella, lo innamora.

Amor per tal ragion sta in cor gentile,
Per qual lo foco in cima del doppiero.
Splende allo suo diletto chiar sottile;
Non li staria altrimenti; tant' è fero.
Così prava natura
Rincontra Amor, come fa l'acqua il foco
Caldo per la freddura.
Amore in gentil cor prende rivera (riviera)
Per suo consimil loco,
Com' diamante del ferro in la miniera.
Fere (percuote) lo Sol lo fango tutto 'l giorno:
Vile riman: nè il Sol perde calore.
Dice uom altier: gentil per Schiatta torno:
Lui sembra il fango; e 'l Sol gentil valore.
Che non dee dare uom fe
Che gentilezza sia fuor di coraggio
In dignità di re,
Se da virtute non ha gentil core;
Com' acqua ei porta raggio,
E il Ciel ritien la stella e lo splendore.
Splende in la intelligenza dello Cielo
Dio creator più ch' a' nostr' occhi 'l Sole.
Ella intende 'l suo fattor oltra 'l velo:
E 'l Cielo a lui vogliendo obbedir, cole
E consegue al primero (primieramente)
Del giusto Dio beato compimento.
Così dar dovria 'l vèro
La bella donna, che negli occhi splende,
Del suo gentil talento
A chi amar da lei mai non disprende (disimpara).
Donna (Dio mi dira), che presumisti?
(Sendo l'anima mia a lui davante;)
Lo Ciel passasti, e fino a me venisti,
E desti in vano amor me per sembiante (für mein Ebenbild).
A me convien la laude,
E alla reina del reame degno,
Per cui cessa ogni fraude,

Dir gli potrò: tenea d'angel sembianza
Che fosse del tuo regno;
Non mi sie (sia) fallo, s' io le posi amanza (amore).

Noch mehre Bologneser jener Zeit werden als ausgezeichnete Dichter gerühmt, wie Guido Ghislieri, Fabrizio, Semprebene, Oneſto u. A. Es iſt aber von den Meiſten faſt nichts anders mehr übrig, als das ehrenvolle Lob, welches ihnen Dante gibt. Dieſer zählt Ghislieri und Fabrizio unter die Dichter, welche im tragiſchen Styl (d. h. im ernſten und erhabenen) geſungen haben. Oneſto war, wie es ſcheint, Lehrer der Jurisprudenz in Bologna, und lebte gegen das Ende des 13. Jahrhunderts. Dante in der Vulg. Locut. (Libr. I, cap. 15) nennt ihn Dottore illustre e di piena intelligenza nelle cose volgari (d. h. in der italieniſchen Poeſie), und Petrarca ſtellt ihn in ſeinem Trionfo d'Amore (cap. 4) in die Reihe der berühmteſten Sänger der Liebe:

Ecco i duo Guidi, che già furo in prezzo,
Onesto Bolognese, e i Siciliani
Che fur già primi, e quivi eran da sezzo.

Auch Salvini, Bembo, Triſſino, Gravina und Perticari erwähnen ihn mit Lob, doch ſagt Lorenzo de' Medici in dem oft erwähnten Briefe, daß er ſowie die erſten Sicilianer der Feile Dante's und Petrarca's bedurft hätte. Cino von Piſtoja, ein berühmter Dichter und Zeitgenoſſe Dante's, beklagt als einen großen Mangel in der divina Commedia, daß Dante darin weder ſeiner (Cino's) Geliebten, noch des Meſſer Oneſto von Bologna erwähnt. Dieſe Achtung, welche ſich in allen Zeugniſſen ausſpricht, läßt bedauern, daß von Oneſto nur wenig übrig geblieben, und dies zum Theil noch bis zur Unverſtändlichkeit verſtümmelt iſt. Nannucci hat das am beſten Erhaltene in ſeiner Sammlung gegeben.

In Toskana zeigte ſich ſehr früh die dieſem Volk eingeborne Kunſt wieder thätig, und ſowie die Malerei und Skulptur, Muſik und Baukunſt im 13. Jahrhundert zuerſt mit der frühern Liebe wieder erweckt wurden, ſo führte der gute Geſchmack das Volk bald zu einer reinen Sprache, welche ſpäter den erhabenſten Meiſterwerken der italieniſchen Literatur zum Organ dienen ſollte. Wir begegnen hier zuerſt dem ſchon viel beſprochenen Folcacchiero de' Folcacchieri von Siena, der einen unter den Italienern immer noch unentſchiedenen Streit über den Urſprung der Poeſie veran-

laßt hat. Nannucci glaubt nun, gegen Tiraboschi und die andern Sicilianer Freunde bis zur Evidenz bewiesen zu haben, daß jener Folcacchiero der erste italienische Dichter sei, scheint aber doch von seinen eignen Gründen nichts weniger als überzeugt zu sein, da er in seiner Sammlung den Ciullo von Alcamo vor den Andern setzt. Wir überlassen die Erledigung des Zwistes den italienischen Gelehrten, und übergehen den sanesischen Ritter um so mehr, als man aus dem Fragment seiner Canzone, das im Anhang zu §. 8 mitgetheilt ist, ersehen kann, daß er mit seinen rohen Versen nicht zu den bemerkenswerthen Dichtern gehört.

Mehr Berücksichtigung verdient Fra Guittone, welcher ebenfalls wie überhaupt alle toskanische Dichter von untergeordnetem Verdienst, einen großen Streit der Literatoren veranlaßt hat. Er blühte nach der Mitte des 13. Jahrhunderts, und war geboren in Santa Firmina (oder Formena), zwei Miglien von Arezzo. Sein eigentlicher Name war Guido, er wurde aber gewöhnlich, man weiß nicht warum, mit dem Schimpfnamen Guittone benannt. [1]) Er führte in seiner Jugend ein ausschweifendes, üppiges Leben, was vielleicht seinen Namen erklärt, heirathete hierauf eine Aretinerin, die er selbst bella e piacentiera nennt, ließ diese aber bald mit drei Söhnen im Stich, um in den Orden der Ritter der h. Maria zu treten. [2]). Hier wurde er plötzlich fromm, predigte den Frieden und die Gottesfurcht, und eiferte gegen Alle, die ein ausschweifendes Leben führten. Ein Verdruß vertrieb ihn aus Arezzo; er zog nach Florenz, und gründete dort das Kamaldulenser Kloster Degli Angioli, starb aber vor dessen Vollendung 1294. Guittone dichtete eine Menge Canzonen und Sonette, über deren

1) Guittone kommt von Guitto, was einen weggeworfnen, schmutzigen, gemeinen Menschen bedeutet. Guittone scherzt selbst darüber in einem Sonett an Onesto:

Vostro nome, Messere, è caro e onrato,
Lo meo assai ontoso e vil, etc.

2) Dieser Orden wurde bei Gelegenheit des Kreuzzuges gegen die Albingenser 1208 gestiftet. Seine Mitglieder, welche später wegen ihrer Lebensweise Frati Gaudenti oder Godenti, oder mit dem Spottnamen Capponi di Cristo genannt wurden, waren verpflichtet gegen die Ketzer sowohl durch ihre Beredsamkeit, als auch nach Bedürfniß mit dem Schwert zu kämpfen.

Werth die Gelehrten immer noch nicht einig sind. Indessen ist nicht zu leugnen, daß seine Lobredner sich am ersten in Widersprüche verwickelt haben. Diese behaupten allgemein, daß Guittone als Dichter in der größten Achtung seiner Zeitgenossen gestanden habe, und berufen sich besonders auf Petrarca, als welcher viele seiner Reime nachgeahmt, und ihn in einem Sonett mit Dante und Cino von Pistoja gleichgeschätzt hätte:

Ma ben ti prego che in la terza spera
Guitton saluti, e Messer Cino e Dante.

Aber sowie diese Lobredner selbst bekennen, daß Guittone seine Reime schrieb, bloß von der allgemeinen Reimlust seiner Zeit angesteckt, nicht aber von innerer Begeisterung getrieben (wie dies Dante auch in der schon angeführten Unterredung mit Bonagiunta, Purgat. XXIV, 52, erklärt hat), so ist auch bekannt, daß Petrarca die Divina Commedia durchaus nicht gehörig zu schätzen verstand, und doch an einem andern Ort (Trionfo d'Amore, cap. 4) andeutet, daß der Ruf Guittone's gesunken sei:

Ecco Dante e Beatrice, ecco Selvaggia,
Ecco Cin da Pistoja, Guitton d'Arezzo,
Che di non esser primo par ch' ira aggia.

Sein Ruhm war also nicht so wohl begründet, daß ein hartnäckiges Behaupten desselben immer noch an seinem Platz wäre. Dagegen finden sich wichtige Stimmen aus jener ersten Zeit, welche unserm Guittone Mangel an dichterischem Genie und besonders einen schlechten Styl vorwerfen. Vor Allem Dante, der wohl am besten zum Richteramt berufen war. Schon in der früher angeführten Stelle in seiner Vulg. Locut. Libr. II, cap. 6 hat er ihn nebst andern untergeordneten Dichtern mit harten Worten abgefertigt. Auch im Purgat. XXVI, v. 121 eifert er über die Menge, die von Vorurtheilen befangen, das Lob der schlechten Dichter einander blind nachspricht:

A voce più ch' al ver drizzan li volti,
E così ferman sua opinione,
Prima ch' arte o ragion per lor s' ascolti
Così fer molti antichi di Guittone,
Di grido in grido pur lui dando pregio,
Finchè l' ha vinto il ver con più persone.

Zu dieser Stelle macht Benvenuto da Imola die Anmerkung: Et vult dicere in effectu, quod sicut opinio Provincialium fuit fallax in illo de Lemosi, ita opinio Tuscorum in fratre Guittono, donec veritas per peritiores fuit demonstrata..... Iste vocatus fuit frater Guittonus de Aretio. Bonas sententias adinvenit, sed debilem stylum, sicut potest intelligi ex libro, quem fecit. An einer andern Stelle (Purgat. XXIV) nennt ihn derselbe pulcherrimus inventor in lingua materna non tam ratione styli, quam gravium sententiarum, quibus usus est nudis verbis. Aus allen Urtheilen geht hervor, daß Guittone mehr Philosoph, oder vielmehr Scholastiker als Dichter war, und daß er seine Gedanken und Betrachtungen in Reime brachte, weil dies gerade die Richtung der Zeit verlangte: denn er hat auch mehre seiner Briefe in Reimen geschrieben. Da er nach Dante's unbestrittenem Ausspruche sehr wenig inspirirt war, so zog ihn die Form viel mehr an; er wählte sich eine der schwierigsten und beengendsten Formen, die der dichtende Geist sich kann gefallen lassen, das Sonett, und vertilgte die wenige Freiheit, die frühere Dichter diesem noch gelassen hatten. Insoferne macht Guittone allein Epoche, als er die italienische Lyrik mit einer Form beschenkte, die zu ihrem großen Schaden nur zu begierig ergriffen wurde, und die von Menzini geistreich das Bett des Procustes genannt wird (Poetica cap. 4).[1]) Wir verlassen diesen Dichter, nachdem wir eines seiner besten Sonette, das gleichwohl bedeutend kühl und leer ist, mitgetheilt haben, um uns zu dem vorzüglichsten der Vorgänger Dante's zu wenden.

Già mille volte, quando Amor m' ha stretto,
Eo son corso per darmi ultima morte,
Non possendo ristare (resistere) all' aspro e forte
Empio dolor, ch'io sento dentro al petto.

---

1) In questo di Procuste orrido letto
Chi ti sforza a giacer? Forse in rovina
Andrà Parnaso senza il tuo sonetto?

Das Sonett, erklärt Sismondi diesen Ausdruck, zwingt alle Gedanken in dieselbe Länge von 14 Versen; ist der Gedanke zu kurz, so muß er grausam in das bestimmte Maß gezerrt werden, ist er zu lang, so muß man ihn barbarisch verstümmeln.

Voi veder lo potete qual dispetto
Ha lo meo core; e quando a crudel sorte
Ratto son corso già sino alle porte
Dell' aspra morte per cercar diletto.
Ma quando io son per gire all' altra vita,
Vostra immensa pietà mi tiene e dice:
Non affrettar l'immatura partita.
E a restar di qua (nel mondo) mi priega e 'nvita,
Sì ch' io spero col tempo esser felice.

Alle vorgenannten und überhaupt die Dichter vor Dante verfielen mehr oder weniger in den Styl der Sicilianer. Der Erste, welcher eigentlich den toskanischen Styl bildete, und über die äußerste Schwelle des Musentempels vordrang, war Guido Cavalcanti.[1]) Sein Vater Cavalcante Cavalcanti stand in dem üblen Rufe eines Epikuräers, und wurde als solcher von Dante in die Hölle verwiesen (Inferno X). Der Ruf ging auch auf den Sohn über; er gründete sich übrigens hauptsächlich auf dessen einsame und phantastische Lebensweise. Guido war etwas melancholischer Naturart, und dem Studium der Philosophie mit allem Eifer ergeben. Dies Alles nebst seiner Zurückgezogenheit, aus welcher nur zuweilen einige Ideen unter das Volk kamen, brachten ihn in den Verdacht, als zielten seine Spekulationen auf Atheismus.[2]) Die Familie Cavalcanti's war natürlich in den Parteienzwist verwickelt, der damals Florenz bewegte. Guido war ein eifriger Ghibelline, um so mehr, als er sich mit der Tochter des Farinata degli Uberti, Hauptes dieser Partei, vermählte. Als solcher war er ein erklärter Feind des Welfen Corso, beide trachteten sich sogar mehrmals nach dem Leben, und setzten die Stadt oft durch

1) Landino, Apolog. di Dante e di Firenze: Leggete, vi prego, i coetanei di Guido, e giudicherete in quelli essere insulsa infanzia, e niente contenere che non sia volgatissimo; ma in Guido cominciarono ad apparire se non espressi, almeno adombrati, non pochi ornamenti oratorii e poetici; e poeta egli essere in prezzo del suo stile sobrio e dotto, se sopravvenuto da maggior lume (Dante e Petrarca) non fosse divenuto tale, qale udiviene la luna al Sole.

2) Boccaccio, Decamer. Giorn. VI, nov. 9.

ihre Kämpfe in Unruhe.[1]). Florenz war endlich der Raufereien müde, und verbannte die Häupter beider Parteien. Guido mußte sich nach Sarzana (nicht im Gebiet von Volterra, sondern im Genuesischen, wie aus seiner wahrscheinlich im Exil geschriebenen Ballate hervorgeht) begeben, und fiel in der dortigen ungesunden Luft in eine Krankheit. Obgleich er deswegen nach Florenz zurückgerufen wurde, starb er doch bald darauf im Jahre 1300. E tornonne malato, sagt Villani, Lib. II, cap. 41, Guido Cavalcanti, onde morì; e di lui fu grande dannaggio, perciocchè era, come filosofo, vertudioso uomo in molte cose, se non ch' era troppo tenero e stizzoso.

Cavalcanti war nach Boccaccio's Zeugniß (in der angeführten Novelle) der beste Logiker, den die Welt besaß, und der beste Philosoph, außerdem von feinen Sitten und großer Beredsamkeit, und bewandert in Allem, was einem Edelmann geziemt. Die Philosophie zog seinen ernsten Geist am meisten und mehr als die Poesie an, worauf Dante (Inferno X, v. 61) anspielt:

Da me stesso non vegno:
Colui (Virgilio) che attende là per qui mi mena,
Forse cui Guido vostro ebbe a disdegno.

Intender si dee, erklärt Boccaccio diese Stelle, che la filosofia gli pareva, siccome ella è da molto più che la poesia.

1) Wir setzen die hierher bezügliche Stelle aus Dino Compagni's Cron. Fior. Libr. I. her, weil sie zugleich ein Bild von dem Leben eines damaligen Parteimannes und von dem unruhigen Zustande der italienischen Hauptstädte gibt: Un giovane gentile, figliuolo di Messer Cavalcanti, nobile Cavaliere, chiamato Guido, cortese e ardito, ma sdegnoso e solitario, e intendo allo studio, nimico di Messer Corso avea più volte deliberato offenderlo. Messer Corso forte lo temea, perchè lo conoscea di grande animo e cercò di assassinarlo andando in pellegrinaggio a S. Jacopo, e non gli venne fatto. Il perchè tornato a Firenze e sentendolo, inanimò molti giovani contro di lui, i quali gli promisero essere in suo ajuto. Essendo un dì a cavallo con alcuni di casa i Cerchi, con un dardo spronò il cavallo contro a Messer Corso, credendosi esser seguito dai Cerchi per fargli trascorrere nella briga, e trascorrendo il cavallo, lanciò il dardo, il quale andò in vano. Erano quivi con Messer Corso, suo figliuolo, forte e ardito giovane, e Cecchino de' Bardi, e molti altri con le spade, e corsongli dietro, e non lo giugnendo, li gittarono dei sassi, e dalle finestre glie ne furono gittati per modo, che fu ferito nella mano.

Doch verdankt er seinen bleibenden Ruhm nicht den philosophischen Arbeiten, denn von diesen ist nichts auf uns gekommen, sondern seinen großen Verdiensten um die Sprache und Poesie. Er hatte einen bedeutenden Theil an der Bildung der italienischen Sprache, und ließ sich die Reinheit derselben und die Wiederauflebung der Beredsamkeit sehr angelegen sein. Nach der Meinung Einiger schrieb er auch, gleich Dante, eine italienische Grammatik und Anleitung zum guten Styl, die aber nicht mehr vorhanden ist.[1]) Sein schönstes Denkmal sind seine Gedichte, die ihm unter seinen Zeitgenossen großen Ruhm erwarben, und auch jetzt noch der Beachtung werth, wenigstens vielen leeren Sonetten Petrarca's vorzuziehen sind. Wir setzen hier, um die Achtung, deren Cavalcanti unter den Italienern genoß, vollständig zu zeigen, das Urtheil Lorenzo's de' Medici bei, womit wir in der Hauptsache fast ganz einverstanden sind: Riluce dietro a costoro (Guittone Aretino e Guido Guinicello) il dilicato Guido Cavalcanti, fiorentino, sottilissimo dialettico, e filosofo del suo secolo prestantissimo. Costui per certo, come del corpo fu bello e leggiadro, così negli suoi scritti non so che più che gli altri bello, gentile e peregrino rassembra, e nelle invenzioni acutissimo, magnifico, ammirabile, gravissimo nelle sentenze, copioso e rilevato nell' ordine, composto, saggio ed avveduto; le quali tutte sue beate virtù d'un vago, dolce e peregrino stile, come di preziosa veste, sono adorne. Il quale, se in più spacioso campo si fosse esercitato, avrebbe senza dubbio i primi onori occupati. Ein solcher Geist war es werth, der erste und vertrauteste Freund Dante's zu sein, wie dieser ihn in seiner Vita nuova nennt. Und es mag hier besonders zum Ruhme Cavalcanti's angemerkt werden, daß Dante ihn an Erhabenheit des Geistes sich gleichstellt, indem er im Inferno X, 58 den alten Cavalcanti die Worte sagen läßt:

1) Crescimbeni, Moreri und Bayle behaupten dies; und in einem seltnen Werk, das sich in der Marcianischen Bibliothek zu Venedig befindet, unter dem Titel: Introduzione alla lingua volgare di Domenico Tullio Fausto, wird einer solchen Grammatik Cavalcanti's erwähnt. Vergl. Giulio Negri, Stor. degli Scrittori fiorentini.

Se per questo cieco
Carcere vai per altezza d'ingegno,
Mio figlio ov' è, e perchè non è teco?

und in einem andern Ort Purgat. XI, 97 setzt er ihn über Guinicelli, und im Dichterrange gleich nach sich:

Così ha tolto l'uno all' altro Guido
La gloria della lingua; e forse è nato
Chi l'uno e l'altro caccerà dal nido.

Bei der erstangeführten Terzine nennt Benvenuto da Imola den Cavalcanti das zweite Auge der italienischen Literatur, deren erstes Dante sei, alter oculus Florentiae tempore Dantis, welchen Rang ihm auch sein Biograph Filippo Villani anweist.

Dieser Ruf ist natürlich durch die Genien der italienischen Poesie verdunkelt worden, doch thut man unrecht, wenn man ihn mit den übrigen Anfängern ganz übersehen will; denn er ragt weit über sie hervor. Sowie seine Sprache durch eine besondere Reinheit sich auszeichnet, so kleidet er auch seine Gedanken in eine Zartheit und Delikatesse, welche die Troubadours vor ihm nicht gerade als einen Schmuck der Poesie erkannt hatten. Auch er dichtete Liebesgesänge, wie dies an der Zeit war; aber die seinigen machen sich durch feinere Wendungen, tieferes Gefühl und ein gewisses melancholisches Colorit bemerkbar, und mit Vergnügen sieht man darin mehr Gedanken, als die ermüdende Anhäufung von Bildern in den andern Dichtern. Eine vollständige Ausgabe seiner Werke erschien zu Florenz 1813. Reizend durch ihre Natürlichkeit und Einfalt ist folgende Ballate, worin er beschreibt, wie er auf einer Wallfahrt nach Galizien in Toulouse von der Liebe zu einer gewissen Mandetta ergriffen worden sei, wie aber die Entfernung die gewöhnliche Wirkung gethan, und seine Schöne nach und nach Andern Platz gemacht habe.

Era in pensier d'Amor quand' io trovai
Due forosette nove:
L' una cantava: e' piove
Fuoco d' Amore in nui.
Era la vista loro tanto soave
Tanto quïeta, cortese ed umile,
Ch' io dissi lor: voi portate la chiave
Di ciascuna vertute alta e gentile:

Deh, forosette, non m' aggiate a vile:
Per lo colpo, ch'io porto,
Questo cor mi fu morto
Poichè 'n Tolosa fui.
Elle con gli occhi lor si volser tanto
Che vider come 'l core era ferito;
E come un spiritel nato di pianto
Era per mezzo dello colpo escito.
Poichè mi vider così sbigottito,
Disse l'una che rise:
Guarda come conquise
Forza d'Amor costui.
Molto cortesemente mi rispose
Quella che di me prima aveva riso;
Disse: la Donna che nel cor ti pose
Con la forza d'Amor tutto 'l suo viso,
Dentro per gli occhi ti mirò sì fiso
Che Amor fece apparire:
Se t'è grave il soffrire,
Raccomandàti a lui.
L'altra pietosa, piena di mercede,
Fatta di gioco in figura d'Amore,
Disse: il suo colpo, che nel cor si vede,
Fu tratto d'occhi di troppo valore,
Che dentro vi lassaro uno splendore
Ch' i' nol posso mirare,
Dimmi se ricordare
Di quegli occhi tu pui?
Alla dura quistione e paurosa,
Che mi fe' questa gentil forosetta,
Jo dissi: e' mi ricorda, che 'n Tolosa
Donna m' apparve accorellata e stretta,
La quale Amor chiamava la Mandetta:
Giunse sì presto e forte
Che 'nfin dentro alla morte
Mi colpir gli occhi sui.
Vanne a Tolosa, Ballatetta mia,
Ed entra quetamente alla dorata;

Ed ivi chiama che per cortesia
D' alcuna bella Donna sia (sii) menata
Dinanzi a quella, di cui t'ho pregata:
E s'ella ti riceve,
Dille con voce lieve:
Per mercè vengo a vui.

Sein berühmtestes, dem dichterischen Werth nach aber geringstes Werk ist die Canzone über die Natur der Liebe, in welcher er in unausstehlichen leporeambischen Reimen Alles zusammenfaßte, was die scholastische Philosophie Subtiles, Abstraktes und Dunkles über diese Leidenschaft vorbringen konnte. Dies war indessen so sehr im Geschmack der Zeit, daß man ihm die Beinamen mirabilissima und divina gab, und sich mehre Gelehrte, worunter der Cardinal Egidio Colonna, Paolo del Rosso und Dino del Garbo, mit einem Commentar desselben beschäftigten. Doch sie trugen wenig bei, das Gedicht zu empfehlen. Sie legten eine Menge Ideen hinein, die der Dichter wahrscheinlich nie gehabt hatte, und so kam es so weit, daß man zweifelhaft blieb, ob die Canzone von der irdischen oder platonischen Liebe handle. Ich gestehe, daß ich das Gedicht gar keines Commentars würdig halte. Guido schrieb es sich selbst zur Strafe für sein Versenken in die scholastische Philosophie, die eine Todfeindin der Poesie war. Daher ist in dem mühselig aufgebauten Labyrinth von Reimen, welches den verwirrenden Distinktionen und Definitionen zum passenden Sitze dient, keine Spur von poetischem Schwunge zu finden. Zur Probe mag hier die erste Stanze stehen, woraus man auf den Werth des Ganzen, das sich in Nannucci's Sammlung befindet, schließen kann.

Donna mi priega; per ch' i' voglio dire
D'un accidente, che sovente è fero
Ed è sì altero ch' è chiamato Amore,
Sì che chi 'l niega possa 'l ver sentire.
Ed al presente conoscente chero;
Perchè non spero ch' uom di basso core
A tal ragione porti conoscenza;
Chè senza natural dimostramento
Non ho talento di voler provare
Là dov' ei posa, e chi lo fa criare,

E qual è sua virtute e sua potenza;
L' essenza; e poi ciascun suo movimento;
E 'l piacimento, che 'l fa dire amare;
E s'uomo per veder lo può mostrare.

Von dem berühmten Lehrer Dante's, Brunetto Latini, ist schon im §. 8 des vorigen Abschnittes die Rede gewesen, wohin er eigentlich besonders gehört. Als Dichter ist er sehr unbedeutend; er war viel zu sehr Scholastiker und Rhetoriker, um in der Poesie etwas Ausgezeichnetes zu leisten. Die Hauptwerke, welche ihm hier einen Platz verschaffen, sind der Tesoretto (eigentlich Tesoro, aber seit Boccaccio so genannt zum Unterschied von dem großen Tesoro) und der Favolello. Der Tesoretto gibt in Reimen ungefähr denselben Inhalt, wie der Tesoro, denn er ist nicht, wie Tiraboschi meint, bloß eine moralische Abhandlung, sondern verbreitet sich auch über Gegenstände der Naturwissenschaften. Einige, besonders Ginguené, glauben vielleicht nicht mit Unrecht, daß der Plan dieses Gedichts Dante bei Abfassung der Divina Commedia vorgeschwebt habe, denn beide zeigen manche Aehnlichkeit. In beiden verirrt sich der Dichter in einer öden Gegend, erhält mancherlei Visionen, gibt Gemälde von Tugenden und Lastern, erhält einen alten lateinischen Dichter zum Führer ꝛc. Obgleich beide Gedichte dem poetischen Werthe nach nicht verglichen werden können, so geht doch überhaupt aus einer Betrachtung beider hervor, daß Dante den Tesoretto nicht nur gesehen, sondern auch studirt und manche Gedanken daraus entlehnt habe, worauf sich wohl hauptsächlich die schönen Verse beziehen (Inferno XV), in welchen er den Brunetto als Lehrer anerkennt. Der Favolello ist ein an seinen Freund Rustico di Filippo gerichteter Brief in Reimen, worin von den verschiedenen Arten von Freunden die Rede ist. Noch wird dem Brunetto ein höchst schmuziges Gedicht, Il Pataffio, zugeschrieben, das Perticari una delle più triste e pazze cose che s'abbia mai vista l' Italia nennt. Allein der gelehrte Del Furia hat in einer Dissertation in den Atti dell' Accad. della Crusca gründlich bewiesen, daß Brunetto nicht der Verfasser desselben sei.

Dies sind die hauptsächlichsten unter den Vorgängern Dante's, eine sehr geringe Auswahl unter der zahllosen Menge. Denn fast keine Stadt war bald in Italien, die nicht mehre Reimer auf-

zuweisen gehabt hätte; sie sind aber alle nicht der Rede werth, und von Dante streng abgefertigt worden. Tiraboschi nimmt Dante den Ausspruch übel, daß vier Städte, Ferrara, Modena, Reggio und Parma keine Dichter hervorgebracht hätten. Er findet für drei dieser Städte wirklich einen heraus, und meint, daß man mit einigem Fleiß auch einen Dichter aus Modena auftreiben könne. Die Verschiedenheit der Ansicht mag eben daher rühren, daß Dante von einem Dichter einen andern Begriff hatte als Tiraboschi. Sicilien und Toskana zählten die meisten Dichter, obgleich Süditalien etwas später zurückblieb, und Toskana sich allein der Zahl und dem Werth nach erhob. Die Lombardei mußte am ärmsten an italienischen Dichtern sein, da man hier meist bei der Sprache der Troubadours blieb. In Rom konnte die Poesie vor der Scholastik und dem kanonischen Recht nicht durchdringen. Ueberhaupt war es hauptsächlich die unglückliche Herrschaft der Scholastik, welche die junge Poesie zu ersticken drohte. Sie gebot allein und unumschränkt in dem Reiche des Gedankens, und ließ den Dichtern keine andere Wahl, als sie selbst zum Gegenstande zu nehmen oder in den Fesseln der Troubadours, der Schüler der Araber zu bleiben. Selbst der große Dante, der allein die Idee eines Nationalepos zu fassen vermochte, wie dies deutlich aus vielen Stellen seines Gedichts hervorleuchtet, wußte sich vor der Scholastik nicht zu retten. Er wurde unvermerkt und unwiderstehlich in ihr Gebiet hineingezogen, und mußte von ihr Blut und Nerven zu seiner großen Komödie entlehnen. Gar viele Scenen aus derselben erinnern unwillkürlich an ein gewaltiges Epos, worin seine ganze Zeit in einem großartigen, lebendigen Gemälde aufgerollt ist. Hingegen sind die scholastischen Feinheiten und Deduktionen, die noch dazu ein heidnischer Dichter reimt, weder die reizendste noch die erhabenste Partie der Divina Commedia. Aber Dante konnte die Scholastik nicht anders bewältigen; dagegen sind seine übrigen Gedichte, worin er die Scholastik abweist, rein provenzalische Liebesgesänge. Eben so sind Petrarca und Boccaccio, welche vom klassischen Alterthum genährt, jene sogenannte Philosophie ganz von sich abgewiesen hatten, mit Leib und Seele bloße Troubadours, und es mag nicht so sehr die Abneigung gegen die neue Sprache, worin er ja selbst seine liebsten Gefühle aushauchte, gewesen sein, was Petrarca so lange

gegen die göttliche Komödie ungerecht machte, sondern eher die Abneigung gegen das neue philosophische Gewebe, das er natürlich als eine Geistesfessel betrachten mußte, und das ihn mit Vorliebe die Sprache der damals allein klassischen Dichter für seine ernstern Werke wählen ließ. War aber dieses Aristotelische Christenthum schon für die Heroen der italienischen Poesie eine feindliche Macht, so mußte der Einfluß desselben auf die untergeordneten Dichter noch viel bedenklicher sein. Die Scholastik schloß sie ganz von der höhern Sphäre der Poesie aus, und warf sie mit Gewalt in die Arme der Provenzalen. Wollte ja einmal einer der Dichter sich über das Gewöhnliche erheben, und seinen Gegenstand tiefer auffassen, so stand er wieder auf der dürren Haide der Scholastik. Und mit welcher Begier wurde eine solche Speise ergriffen! Die Richtigkeit unserer Behauptung beweist Cavalcanti's spitzfindiges Gedicht über die Natur der Liebe, und noch mehr der Enthusiasmus, womit diese monstruöse Vermählung provenzalischer Heiterkeit mit dem Aristotelischen Schulzwange von allen seinen Zeitgenossen aufgenommen, commentirt und verzerrt wurde. Wenn wir daher die Hauptrichtung jener Zeit und ihren unglücklichen Einfluß auf die Poesie bedauern, so ermahnt sie uns zugleich, die Dichter, die darin befangen waren, gelinder zu beurtheilen, und die wenigen bessern Gaben, die das ungeschwächte, naive Gefühl, der echt ritterliche Sinn und die wahre Begeisterung einiger derselben uns darbietet, mit desto größerm Vergnügen hinzunehmen. Die Meisten aber erwärmten sich an fremdem Feuer, und erhielten daher entweder zu viel oder zu wenig Hitze. Ihre ganze Poesie war der letzte Klang der provenzalischen, welche ihrerseits wieder ein Echo der Araber war. Man sucht daher vergebens nach nationalen Anklängen; dieselben Liebesgesänge, der alte tausendmal behandelte Stoff ist die Antwort auf jede Frage nach einem Dichter. Weder die Thaten der begeisterten Ritter und Völker für die Religion, noch die Siege der Städte und Parteien vermochten einen Nationaldichter zu erwecken, und selbst die Geistlichen und Ordensleute wußten keinen andern Stoff als die Liebe, so oft sie aus ihrer Schule oder ihrem Klosterzwange heraustraten. Gerade dieses unglückliche Entlehnen fremden Geistes und fremder Form bei so vielen Elementen einer originellen Poesie, bei einem so raschen Fortschritt der Bürger-

bildung, bei so vielen Kriegen, Revolutionen, Waffenthaten, die ihre Gegenwart und Vergangenheit ihnen darbot, zeigt das Dasein der finstern Macht, die jede Freiheit des Geistes wie der Empfindung völlig ertödtete. Es war dieselbe Macht, die noch heutiges Tages die Asche des großen Dante mit dem Fluche der Excommunication befleckt. Aber nur Dante war im Stande, der Gefahr mit Kraft entgegenzutreten; ein minder großer Geist hätte aus der Divina Commedia ein unausstehliches Lehrgedicht gemacht, sowie Dante die Kraft in sich hatte, in einer freiern Sphäre das erhabenste Epos zu schaffen. Unter der traurigen Sonne der Ketzergerichte konnte nur die scholastische Poesie ihre sumpfigen Blätter entfalten, oder man klammerte sich mit Angst an ältere Formen, die auch früher dem Scheiterhaufen entgangen waren. Daher die vielen faden Uebertreibungen, denen man die Anstrengung ansieht, dem verbrauchten Stoff einige neue Seiten abzugewinnen, die Ueberschwemmung von Bildern, die dem trocknen metaphysischen Skelett eine fremde Wärme geben sollten, die unnatürlichen Vergleichungen, wozu Löwen, Panther und andere orientalische Thiere zu Hülfe gerufen wurden, die in der arabischen Poesie ganz an ihrem Platze, in Italien aber unnatürlich waren. Und wie bei dem Menschen überhaupt die ersten Eindrücke, die ersten Erfolge, die ersten Bestrebungen oft für seine ganze Lebenszeit entscheidend sind und ihn beherrschen, so hatten auch später die größten Genien der italienischen Poesie Mühe, sich von der einmal gegebenen Richtung, von den aufgedrungenen Fesseln ganz zu befreien. Immer aber muß Dante in unserer Achtung in dem Maße steigen, als wir seine Vorgänger genauer kennen lernen.

Fünfter Abschnitt.

Dante.

Kaum an dem Fuß des italienischen Parnasses angelangt, werden wir durch einen mächtigen Genius schon bis auf den höchsten Gipfel erhoben, von da wir sodann immer nur abwärts zu steigen haben. Darin hat die italienische Poesie vor den andern ein ganz eignes Schicksal gehabt, daß sie fast als ersten Dichter gleich ihren größten erhielt, und dieser doch, so zu sagen, außer der italienischen Natur stand, so daß er weder volksthümlich noch Muster werden konnte, ja auf die Richtung der italienischen Poesie so viel als gar keinen Einfluß hatte. Dante steht als erster unerreichter Dichter mehren Jahrhunderten voran, er ist die Freude und der Stolz Italiens, das seinem Genius einen würdigen Kultus zollt; er hat in seinem Gedicht alle Elemente eines nationalen Epos, dem eigentlichen Volksgedicht, ausgesäet: und doch war er von seinen nächsten Nachfolgern, worunter selbst Petrarca, sehr wenig anerkannt, fast aus ihrer Zunft ausgestoßen, von der spätern Nachwelt zwar bewundert worden, hatte aber keinen Dichter so zum Schaffen begeistert, wie der tief unter ihm stehende Petrarca eine zahllose Menge von Nachahmern, und steht noch immer allein in oder vielmehr außer der italienischen Poesie. Es wird später der Ort sein, die Ursache dieser eignen Erscheinung zu erklären.

Eine möglichst ausführliche Lebensbeschreibung Dante's ist zum Verständniß dieses großen Werks ebenso nothwendig, als

bei der Mangelhaftigkeit der Quellen eine mühsame und unerreichbare Aufgabe. Dante hat ein ganzes Jahrhundert gleichsam aufgewühlt, und eine unzählige Menge Menschen der Vergessenheit entrissen, mit welchen sich ohne ihn die Geschichte schwerlich befaßt haben würde. Er stand in der mannigfaltigsten Beziehung zu allen Tonangebern der damaligen Zeit, so gut Welfen als Gibellinen, Kaisern, Königen, Grafen und Häuptern der Städte; aber selbst von seiner großartigen Weltanschauung eine ungemeine Kraft schöpfend, schien er alle nur für sein Ideal handeln zu lassen, und stand über allen, so daß kaum zu sagen ist, wie viel oder wenig Einfluß jene auf sein inneres Leben gehabt haben mögen. Die beiden Hauptbiographen aus der unzähligen Menge, von der nur Wenige Erwähnung verdienen, sind Giovanni Boccaccio und Leonardo Bruni von Arezzo. [1]) Beide von verschiednem Standpunkt bei ihrer Arbeit ausgehend, ergänzen und berichtigen einander, und sind so vereint, besonders verglichen mit dem trefflichen Historiker Dino Compagni (Istoria fiorentina), die Hauptquellen für alle spätern Biographen. Boccaccio schrieb seine oft gedruckte und herausgegebene Beschreibung in seiner Jugend, oder doch ehe er die Commedia in Florenz öffentlich erklärte. Viele machen seinem Werke den Vorwurf, daß es zu sehr in der Art seiner Novellen aufgefaßt und behandelt, das Wichtige und Ernste in Dante's Leben übergangen sei. Indessen ist er von dem ernstern Aretiner zwar ergänzt und bestätigt, selten aber einer Unrichtichkeit überführt worden, und bleibt gleichsam als Zeitgenosse Dante's [er war bei dessen Tode 8 Jahre alt [2])] immer für uns sehr wichtig. Leonardo Bruni von Arezzo, Sekretär der Republik Florenz und ein berühmter Gelehrter seiner Zeit, schrieb zwar sein Leben Dante's erst 100 Jahre nach dessen Tode, im Jahre 1436, aber die Erinnerung an den großen Dichter war noch sehr frisch, und Aretino kam ihr mit einer guten Kritik zu Hülfe. [3])

1) Boccaccio, Origine, vita, studj e costumi di Dante Alighieri. — Leon. Bruni, Vita di Dante e del Petrarca.

2) Boccaccio ist geboren 1313 nach Domenico Maria Manni in seiner Illustrazione istorica del Decamerone, und Dante starb 1321.

3) Seine Vita di Dante ist citirt von Lodovico Dolce in seiner Vita di Dante am Anfange seiner Ausgabe der Commedia. Venedig 1555; und

Auch der Historiker Filippo Villani schrieb eine lateinische Biographie von Dante; dieselbe liegt aber entweder noch unentdeckt in irgend einer Bibliothek, oder ist ganz verloren gegangen. Uebrigens lassen die zwei italienischen Uebersetzungen, die man davon hat, und die sich oft geradezu widersprechen, den Verlust nicht sehr bedauern, da sie keine wichtigen Zusätze zu den andern enthalten.[1]) In demselben Jahrhundert wie Leonardo Bruni schrieb Giov. Mario Filelfo seine Biographie, 1468, die sich durch nichts anders auszeichnet, als durch die Beweisführung, daß Beatrice nur eine allegorische Person gewesen sei. Noch verdienen Erwähnung die Biographien von Christoforo Landino und Alessandro Vellutello, welche diese ihren Commentaren über die göttliche Comödie vorgesetzt haben, und die von dem Abbate Mehus in Florenz 1747 mit einer gelehrten Vorrede herausgegebene Biographie von Manetti: De vita et moribus trium illustrium poetarum florentinorum. Die beste aller bis jetzt in Italien erschienenen Lebensbeschreibungen ist unstreitig die von Pelli, Memorie per la vita di Dante, im 4. Bande der großen vollständigen Ausgabe von Dante's Werken von Antonio Zatta, Venedig 1758. Pelli hat mit großem Fleiß, außerordentlicher Belesenheit und gesunder Kritik eine Menge schätzbarer Notizen gesammelt, und sie wohl begründet systematisch an einander gereiht. Nach ihm war es Ginguené leicht, ein Leben Dante's zu schreiben (Histoire littér. d'Italie, Tom. II) das meist nur eine französische Uebersetzung oder ein sehr magerer Auszug der Pelli'schen Biographie ist. Tiraboschi's Kapitel über Dante ist äußerst dürftig, was bei einem Werk von 30 Bänden bei dem größten aller Italiener um so mehr auffällt, als er Petrarca ein viel längeres Kapitel ge-

---

gebraucht, ohne sie zu nennen, von Cristoforo Landino vor seinem Commentar. Sie wurde zuerst gedruckt in Perugia 1671, dann nach einer andern alten Handschrift von Francesco Redi in Florenz 1672 herausgegeben und mit Noten bereichert; dann abgedruckt von den Volpi in ihrer Ausgabe der Commedia, Padua 1727, und von Pasquali in seiner Ausgabe von Venedig 1739 mit Anmerkungen von dem Jesuiten Pompeo Venturi.

1) Die beste Ausgabe mit gelehrten Noten von Giammaria Mazzuchelli, Venedig 1747, in 4to.

widmet hat. Arrivabene hat in seinem Secolo di Dante sehr viele vortreffliche, nur zu sehr zerstreute Berichtigungen und Zusätze zu Dante's Leben geliefert. Sehr brauchbar sind auch die Untersuchungen von Fraticelli in seinen Einleitungen zu den Opere minori di Dante, (Florenz bei Allegrini und Mazzoni, 1834—40), Carlo Troja's Abhandlung Del veltro allegorico di Dante, und die beiden neuesten sehr weitläufigen Biographien von Balbo und Missirini. Im Allgemeinen sind aber die Italiener meist groß in kleinen Dingen. Sie verstehen, in langen Abhandlungen unbedeutende Vorfälle außer allem Zusammenhang aufs Genaueste und Bestimmteste zu beweisen und festzustellen, nicht aber seinen Charakter im Ganzen und Großen aufzufassen und von einem solchen Standpunkt aus sein Leben und seine Werke zu beurtheilen. Ausgezeichnete Verdienste um Dante haben in dieser letzten Hinsicht die deutschen Biographen, unter welchen besonders Merian, Witte und Kopisch hervorzuheben sind. Diese haben ungleich mehr zum rechten Verständniß des großen Dichters beigetragen, als die unendliche Schar italienischer Biographen und Commentatoren. Die Franzosen haben über Dante am wenigsten Gehaltvolles geliefert, wenn wir Ozanam (Dante et la philosophie catholique au treizième siècle) ausnehmen. Artaud aber gibt uns in seiner neuesten Vie de Dante viel mehr Neues von sich selbst als von Dante zu lesen.

Die Hauptquellen zu einer Biographie Dante's sind und bleiben aber seine eignen Werke. Sie sind um so schwieriger zu gebrauchen, da wir oft Dante's Riesenschritten durch die Geschichte seines Jahrhunderts und das damalige Gebiet der Wissenschaften nur mit der größten Mühe folgen können, und der Dichter, der für die Ewigkeit schrieb, in dem, was ihn selbst anging, oft kaum der nächsten Nachwelt noch deutlich war. Sein erstes Werk, außer zerstreuten lyrischen Gedichten, war seine Vita Nuova, worin er uns einen Abschnitt seines Jugendlebens, besonders seine so wirkungsreiche Liebe zu Beatrice mittheilt. Seine Sonette und Canzonen können zu einer Bearbeitung seines Lebens von Einfluß sein, wenn einmal eine sichere Ausscheidung der echten Gedichte gelungen ist, da gerade manche der noch als zweifelhaft betrachteten nicht uninteressante Aufschlüsse geben, wenn sie sich als echt

herausstellen.[1]) Wenn die Vita Nuova voller Liebesgedichte der Jugend Dante's angehört, so ist das Convito ein Werk des reifern Alters, voll scholastischer Gelehrsamkeit, eine Frucht seiner Studien, sowie auch das lateinische Werk De vulgari Locutione, worin er als Gründer der italienischen Sprache auftrat. Sein Tractatus de Monarchia enthüllt uns das System seiner politischen Ansichten, die er während seines vielbewegten Lebens gewonnen hatte. Zuletzt besitzen wir noch, außer der Divina Commedia, welche die Aufgabe seines ganzen Lebens war, die italienische gereimte Uebersetzung der sieben Bußpsalmen und des Credo, und als letzte Arbeit zwei italienische Eclogen. Ohne Zweifel hat Dante viele Briefe geschrieben; dies bezeugen auch Boccaccio und Leonardo Bruni, welche viele selbst gesehen haben. Sie würden bei seiner Biographie von unendlichem Nutzen sein, wenn sie noch alle vorhanden wären. Leider sind aber bis jetzt nur sieben unbezweifelte bekannt geworden. Die erfolgreichen Bemühungen des Herrn Prof. Witte, welcher sich durch Sammlung derselben (Padua 1827) ein besonderes Verdienst erworben, lassen uns hoffen, daß vielleicht noch manche derselben in den verschiedenen Bibliotheken könnten aufgefunden werden. Auch Fraticelli hat sie mit guten Erklärungen herausgegeben in dem drit-

1) Eine sondernde Kritik über die Echtheit der lyrischen Gedichte Dante's ist überaus schwierig, da man in den alten Sammlungen mit wenig Ordnung verfuhr, und diese selbst kurz nach Dante's Tod kaum möglich gewesen wäre. So wurden ihm viele Gedichte von Dante von Majano, König Enzio, Guido Cavalcanti u. A. untergeschoben; andere mit dem Namen Alighieri sind von seinen Söhnen Pietro und Jacopo. Später pries sich Mancher selig, wenn er aus dem Staube einer alten Bibliothek eine vergessene Reliquie hervorziehen und sie dem großen Dichter zuschreiben konnte. So wurden der Kritik immer mehr Schwierigkeiten in den Weg gelegt, die sich übrigens auch erst in der neuern Zeit mit den lyrischen Gedichten Dante's beschäftigte. Dante's Ruhm ist so groß, daß er durch das beste Gedicht nichts mehr gewinnen kann, während ein schlechtes immer einen Flecken auf ihn wirft. Am meisten haben sich in dieser Hinsicht um Dante verdient gemacht Arrivabene durch seinen Aufsatz in der Sammlung der Rime di Dante von Luigi Caranente (Mantua 1823), Prof. Witte, dessen vortreffliche Untersuchungen in Italien mit Achtung anerkannt sind, und Fraticelli durch seine gelehrte Kritik im I. Bande der Opere minori di Dante, Florenz 1834.

ten Bande der Opere minori di Dante [Florenz bei Allegrini, 1840] [1]).

Eine Geschichte von Dante's Leben sollte so ausführlich als möglich und mit steter Hinweisung auf die göttliche Comödie gegeben werden, da sie zugleich ein Commentar zu dem geschichtlichen Theile jenes Gedichts ist. Was auch in diesem nicht zur scholastischen Philosophie oder zur poetischen Diction gehört, hängt so innig mit dem Leben des Dichters, mit seinen Erfahrungen, Empfindungen und Urtheilen zusammen, daß es unmöglich scheint, die Biographie und das Gedicht zu trennen, abgesehen davon, daß durch die Zusammenstellung jene an Lebendigkeit, dieses an Deutlichkeit ungemein gewinnt.

Die Abkunft Dante's ist sehr ungewiß. Manche leiten sie von der altrömischen Familie der Frangipani ab, aus welcher Einer, Namens Elisone oder Eliseo, schon unter Julius Cäsar

---

1) Noch eine Menge Werke wurden dem Dante mit Unrecht zugeschrieben. Der Pater Negri in seiner Istoria degli scrittori fiorentini (Firenze 1722, pag. 141) führt außer den gewöhnlichen noch die folgenden an:

1) Disputationes de Aqua et Terra, welche er in Mantua angefangen und in Verona geendigt haben soll.
2) Eine Apologie gegen die Beschuldigung der Ketzerei, Manuscript in der Bibliothek Gaddi. Wahrscheinlich dasselbe wie seine Professione di Fede.
3) Einige Glossen von ihm. Manuscript in Folio.
4) Antwort an einen Maestro in Teologia, Manuscript. Beide in der Bibliothek Gaddi.
5) Panegyricus zum Lobe des Franzesco Diedo, Prätor von Verona. Manuscript.
6) Tractatus de symbolo Civitatis Hierusalem ac almae Romae.
7) De Calamitatibus Italiae, libri tres.
8) Ein Gedicht, betitelt: La Resione.
9) Venti Canti morali sopra l'amore. Dies sind wahrscheinlich seine Canzonen, und Negri hat in jener Stelle des Giov. Villani Canti statt Canzoni gelesen.
10) Libellus de Officio Pontificis et Caesaris romani. Gewiß dasselbe wie der Tractat. de Monarchia.

Eine genaue Aufzählung der wirklichen Werke Dante's findet sich in Giov. Villani, Istoria, Libr. IX, cap. 136, welcher beinahe als Zeitgenosse die größte Autorität hat.

oder doch wenigstens Karl dem Großen nach Florenz gezogen und dort das Haus der Elisei gegründet habe (Boccaccio, Manetti u. A.). Diese nehmen zum Beweis für den römischen Ursprung die Worte Brunetto Latini's im Inferno XV, v. 73—78. Gewiß ist, daß Dante selbst den Ursprung seiner Familie nicht wußte und nicht suchte. Cacciaguida sagt dem Dichter im 16. Gesange des Paradieses, Vers 43:

Basti de' miei maggiori udirne questo:
Chi ei si furo, e onde venner quivi,
Più è tacer, che ragionare onesto.

Dieser Cacciaguida ist der älteste bewiesene Vorfahre Dante's, welcher ihn selbst die Wurzel seines Stammbaums nennt. Parad. XV, 88. O fronde mia, in che io compiacemmi — Pure aspettando, io fui la tua radice. Dieser Stammherr bezeichnet sein Geburtsjahr auf eine sehr dunkle Art, wonach manche Ausleger das Jahr 1106, andere 1090 oder 91 festgesetzt haben. Parad. XVI, 34.

Dissemi: da quel dì, che fu detto Ave
Al parto, in che mia madre, ch'è or santa,
S'alleviò di me, ond' era grave,
Al suo leon cinquecento cinquanta
E tre fiate venne questo fuoco
A rinfiammarsi sotto la sua pianta.

d. h. Cacciaguida sagt seinem Nachkommen, daß seit der Geburt Christi bis zu der seinigen der Planet Mars (welcher zu seinem Umlaufe zwei Jahre weniger-43 Tage braucht) 553 mal in das Zeichen des Löwen zurückgekehrt sei. [1]) Dieser Cacciaguida hatte zwei Brüder, Moronto (starb ohne Nachkommen) und Eliseo (Parad. XV, 136), von welchem die nun längst ausgestorbene

1) Die alten Commentatoren haben nach den Handschriften alle 580 mal beibehalten. Erst die Akademiker der Crusca, die sich in diese Rechnung nicht finden konnten, haben die Worte trenta fiate in tre fiate verwandelt. Aber Lombardi und nach ihm Viviani haben die allgemeine Lesart der Codices wieder hergestellt, und durch bessere Berechnungen doch das frühere Jahr 1090 gefunden. S. die ganze Untersuchung über den Streit in Arrivabene, Seculo di Dante, im 3. Bande der Bartoliniani'schen Ausgabe, S. 513 ff.

Familie der Eliſei abſtammte. Doch beſtand dieſer Name vielleicht ſchon lange vorher in Florenz (ſo ſagt Leonardo Aretino). Die Eliſei waren eine alte angeſehene Familie in Florenz, und wohnten im Seſto die Porta S. Pietro,[1]) unweit des Mercato Vecchio, und in ihrem Hauſe wurde Cacciaguida geboren. Parad. XVI, 40.

Gli antichi miei, ed io nacqui nel loco
Dove ti truova pria l'ultimo sesto
Da quel che corre il vostro annual giuoco.

Nach Allem, was Dante ihn ſagen läßt, ſtand Cacciaguida in großer Achtung in Florenz, welches zur Zeit ſeiner Geburt unter der Herrſchaft der Gräfin Mathilde ſtand. Später zog er unter Kaiſer Konrad III. zu Felde, 1138, und nahm Theil an deſſen Kreuzzug, wobei er 1147 von der Hand der Araber ſtarb, nachdem er für ſeine Dienſte vom Kaiſer zum Ritter geſchlagen worden war. Parad. XV, 139—148. Seine Gattin war eine Donna degli Aldighieri aus Ferrara (nach Boccaccio, nicht aus Parma), Parad. XV, 137, welche ihm mehre Söhne gebar. In einem derſelben wollte ſie, wie dies damals häufig der Gebrauch war, den Namen ihrer Familie forterben laſſen, und ſo erhielt dieſer den Namen Aldighieri oder Alighieri, und wurde der Stammherr dieſes Geſchlechts in Florenz, welches ſich nun von dem der Eliſei trennte.[2]) Beide wurden noch mehr durch politiſche Verhältniſſe

---

1) Ehemals wurde Florenz in Seſti oder Seſtieri eingetheilt, ſowie jetzt in Quartieri.

2) Dante läßt ſelbſt den Cacciaguida ſagen, Parad. XV, 91:

Quel da cui si dice
Tua cognazione, e che cent' anni e più
Girato ha 'l monte in la prima cornice,
Mio figlio fu, e tuo bisavo fue.

und weiter unten Vers 137:

Mia donna venne a me di val di Pado,
E quindi 'l soprannome tuo si feo.

Dieſe zwei Stellen zeigen deutlich, daß der von Dante und ſeinen Vorfahren angenommene Name Alighieri von dem Namen eines Sohnes von Cacciaguida ableitet, welchen dieſer von ſeiner Mutter genommen hat, und daß die Familie des Dichters nicht dieſelbe wie die der Eliſei war, obgleich beide von demſelben Stamm.

geſchieden; denn die Eliſei waren Gibellinen (Giov. Villani, Cronache, Lib. VI, c. 34) die Alighieri aber Welfen. Letztere wurden als ſolche zweimal aus Florenz vertrieben, einmal durch den Kaiſer Friedrich II., 1248, und dann 1260 durch die Gibellinen nach der Schlacht bei Montaperti beim Fluſſe Arbia, worauf ſich die ausgezeichnet ſchöne Unterredung des Dichters mit dem Gibellinenhaupt Farinata degli Uberti (Inferno X) bezieht.

Pelli (Memorie per la vita di Dante) iſt der Meinung, Alighiero, Sohn des Cacciaguida, habe noch 1201 als ſehr alt gelebt, obgleich Dante, Parad. XV, dies anders ſagt: „Schon über hundert Jahre verweilt er im erſten Kreis des Fegefeuerberges.“ Es iſt ſchwer zu ſagen, warum der Dichter ſeinen Urgroßvater ſich ſo lange von der Sünde des Stolzes reinigen läßt. Parad. XV, 95. — Alighiero's Sohn war Bellincione, der Großvater, von welchem Alighiero, der Vater Dante's, abſtammte. Ein Oheim Dante's, Sohn des Meſſer Bello, Geri, wird im Inferno XXIX, 31. erwähnt, wo der Dichter erzählt, wie er durch Verrath ermordet, und noch von Niemanden ſeiner Familie gerächt worden ſei. — Dante's Vater war zweimal vermählt, zuerſt mit Donna Lapa, Tochter des Chiariſſimo Cialuffi, welche den ſchon in der Jugend verſtorbenen Francesco gebar,[1]) dann mit Dante's Mutter, von welcher kein anderer Name bekannt iſt, als Donna Bella. Dante hatte eine Schweſter, an Leon Poggi vermählt, deſſen Sohn Andrea Poggi ein vertrauter Freund Boccaccio's war (Boccaccio, Comento al Canto VIII dell' Inferno).

Dante erblickte das Licht der Welt im Mai 1265, und erhielt in dem Battiſterio S. Giovanni den Namen Durante, welcher ſpäter in Dante abgekürzt wurde.[2]) Bei ſeiner Geburt ſtand die

1) Dieſer Francesco wurde von Mehren (Crescimbeni, Stor. della Volgar Poesia, Vol. II, p. 272, Apostolo Zeno, Annotaz. alla bibliot. ital. del Fontanini, T. I, p. 299. Mazzucchelli, Scrittori ital. Vol. I, Part. I, pag. 492, die ſich auf das Zeugniß des Landino berufen) für Dante's Sohn und Erklärer der Div. Commedia ausgegeben. Sie haben ihn mit Jacopo verwechſelt, deſſen angebliche Erklärung aber nicht mehr vorhanden iſt.

2) Er ſelbſt ſagt es Parad. XXV, Anfang, nachdem er die Hoffnung ausgeſprochen, daß er in Rückſicht ſeines vortrefflichen Gedichts in ſeine Vaterſtadt zurückgerufen würde,

Sonne im Zeichen der Zwillinge [dies sagt er deutlich Parad. XXII, 110., wo er dies Gestirn freudig begrüßt] [1]); daher stellte ihm Brunetto Latini ein sehr günstiges Horoscop, worauf Dante im Inferno XV, 55 anspielt. Die Geschichte seiner Geburt ist noch mit andern Wunderzeichen ausgeschmückt, wie dies häufig bei großen Männern der Fall ist, wie denn Boccaccio den berühmten Traum der schwangern Mutter Dante's, kurz vor seiner Geburt, erzählt.

Sein Vater starb sehr früh, wahrscheinlich bald nach 1270, und überließ der Mutter, welche übrigens in Wohlstand lebte, die ganze Sorge der Erziehung ihrer Kinder. Donna Bella muß eine vortreffliche Frau gewesen sein, welcher die geistige Ausbildung ihrer Kinder sehr am Herzen lag, und welche in der Wahl der Lehrer und des übrigen Umgangs ihres Dante mit Weisheit und mütterlicher Aengstlichkeit besorgt war. Wir merken dies an tausend kleinen Zügen in Dante's Leben und Werken, in welchen sich sein Charakter durchspiegelt, und welche uns mit der größten Achtung für seine Mutter und seine Erzieher erfüllen. Ihre Mühe und Treue fand übrigens ihren Lohn in dem fruchtbaren Feld, das sie bearbeiteten. Der kleine Dante war schon früh von einem hohen Sinn beseelt, der ihn von allem Gemeinen abzog, seine melancholische Naturart gab ihm eine Tiefe des Gemüths, welche seine reizbare Phantasie mit einem Reichthum der angenehmsten wie der schrecklichsten Bilder erfüllte und immer lebendig und thätig erhielt. Seine geistige Ausbildung aber unterstützte ein großer Scharfsinn und ein sehr glückliches Gedächtniß. Ein solches Ta-

---

Con altra voce omai, con altro vello
Ritornerò poeta, ed in sul fonte
Del mio battesmo prenderò 'l cappello.

und auch Inf. XIX, 18 gibt er zu verstehen, daß er in Florenz in S. Giovanni getauft wurde. Dante läßt er sich selbst von Beatrice nennen (Purgat. XXX, 55. u. 62), worauf er den Vers 63 schrieb, weil er behauptete, daß ein Dichter, ohne einen großen Fehler zu begehen, sich nicht selbst in seinem Gedichte nennen soll (s. Convito). Uebrigens war der Name Dante schon damals gebräuchlich.

1) Dies war also nach dem 14. Mai, und mit Wahrscheinlichkeit sagt Bayle, daß Dante am 27. Mai geboren sei.

lent ward Brunetto Latini, dem damals berühmtesten Philosophen, Redner und Dichter in Florenz, zur Erziehung übergeben, und er unterzog sich mit um so mehr Eifer und Liebe diesem Geschäft, als er selbst in den Sternen den glücklichen Erfolg seiner Mühe gelesen hatte. Er war gewiß ein ausgezeichneter Lehrer, und wußte, selbst durchdrungen von dem Geist der Alten, in seinem Zöglinge ähnliche Gefühle der Bewunderung und Nacheiferung anzufeuern. Er mag ihm vielleicht auch selbst später bei den ersten Gesängen seiner Commedia manchen guten Wink gegeben haben [1]) Inferno XV, 58:

E s' i' non fossi sì per tempo morto,
Veggendo 'l cielo a te così benigno,
Dato t' avrei all' opera conforto.

Wir entnehmen dies aus der dankbaren Ehrfurcht, die Dante seinem Lehrer in seinem Gedichte zollt (in dem angeführten Gesang XV). Schon als er in Brunetto's Nähe kommt, Vers 53, und dieser einladet, zu ihm herabzusteigen, neigt Dante das Haupt aus Ehrfurcht, und später antwortet er ihm die schönen Worte V. 79:

Se fosse pieno tutto 'l mio dimando,
Risposi lui, voi non sareste ancora
Dell' umana natura posto in bando:
Che in la mente m' è fitta, ed or m' accuora
La cara buona imagine paterna
Di voi quando nel mondo ad ora ad ora
Mi 'nsegnavate, come l'uom s'eterna:
E quant' io l'abbo in grado, mentr' io vivo,
Convien, che nella mia lingua si scerna. [2])

---

1) Ausgemacht ist es, daß Dante neben andern Benutzungen auch viele Ideen zu dem Plane seiner Commedia aus Brunetto's Tesoretto entlehnt habe.

2) Daß diese Dankbarkeit Dante'n nicht abgehalten hat, seinem Lehrer durch den Kreis, wohin er ihn in der Hölle versetzt, einen Schimpf anzuthun, hat den Auslegern viel Schweiß verursacht. Er hätte ihn können aus dem Spiel lassen, aber sein Herz drängte ihn, es öffentlich zu beweisen und auszusprechen, wie viel er diesem schuldig sei, und wie viel Antheil dieser an seinem Ruhm habe; dagegen muß Brunetto's Laster zu bekannt gewesen sein,

Brunetto führte seinen Schüler wahrscheinlich in die Mysterien der Musen ein, lehrte ihn lateinische und italienische Grammatik, Rhetorik, und machte ihn mit den besten lateinischen und den provenzalischen Dichtern bekannt; er mag ihm auch seinen für die damalige Zeit reichen Schatz an Naturwissenschaft und Astronomie, selbst Astrologie mitgetheilt haben. Aber in die scholastische Theologie und Philosophie wurde Dante erst später, zwei oder drei Jahre nach Beatricens Tod, nach seinem eignen Ausspruch (Convito p. 170 im 2. Band der Opere minori di Dante, Firenze, Allegrini e Mazzoni) eingeweiht, und Brunetto starb schon 1294. Ihm verdankte wohl Dante hauptsächlich seinen reinen Geschmack durch die klassische Nahrung und die Belebung seines poetischen Genius durch Brunetto's bekannte Beredsamkeit. Vor allen Dichtern war ihm Virgil werth; ihn studirte er unablässig, zu ihm flüchtete er auch später aus dem Geräusche des undankbaren Staatslebens, [1]) und begeisterte sich an dessen Versen zu seinem großen Gedichte. Inferno I, 82:

Oh degli altri poeti onore e lume,
Vagliami 'l lungo studio, e 'l grande amore,
Che m' han fatto cercar lo tuo volume.
Tu se' lo mio maestro, e 'l mio autore:
Tu se' solo colui, da cu' io tolsi
Lo bello stile, che m' ha fatto onore.

Auch die Provenzalen schätzte er sehr, besonders den Arnaldo Daniello (Purgat. XXVI, 115) und den Sordello (Purgat. VII), und aus manchen Ideen, die er ihnen oft wörtlich entlehnte, geht hervor, daß er sie wohl studirt habe. Diese Beschäftigungen

---

und schon zu viel Aergerniß gegeben haben, als daß Dante, der der Gerechtigkeit so sehr huldigte, daß er als Prior seinen vertrautesten Freund Cavalcanti ins Exil schickte, diesen, wenn er seiner doch einmal erwähnen wollte, an einem andern Orte hätte auftreten lassen können. Uebrigens befand sich Brunetto in der Gesellschaft von lauter Priestern und berühmten Gelehrten. Vers 106—108.

1) Dies macht uns die Allegorie im ersten Gesange des Inferno deutlich, wo dem in dem Wald der Staatsgeschäfte verirrten und von dem Papst (lupa), dem Karl von Valois (leone) und seiner Vaterstadt (lonza) geängstigten Dichter plötzlich Virgil als ein rettender Engel erscheint.

führten ihn unwiderstehlich in das Kunstleben hinein, sein Genius konnte nicht lange unthätig bleiben, und die erste Triebfeder seines poetischen Schaffens war die Liebe. So reihte er sich in seiner Jugend an die große Schar der Troubadours an. Gleiche Stimmung, gleiche poetische Lust machte ihn mit Cavalcanti bekannt, der von da an sein vertrautester Freund blieb. Doch sein vielseitiger Kunstsinn huldigte nicht bloß Einer Muse. Auch die Musik war seinem tiefen Gemüth ein Bedürfniß, seiner reizbaren Seele eine beruhigende Bändigerin. Er mag oft ihre mächtige Wirkung empfunden haben, denn aus ganzer Seele ruft er im Convito aus: „Auch die Musik zieht die menschlichen Geister an sich, so daß deren Thätigkeit fast ganz aufhört, so sehr ist die Seele gespannt." (Trattat. II, cap. 14). Boccaccio sagt uns, daß er sie selbst verstand, und sich oft in Gesang und Spiel ergötzte, und manche Lieder dichtete, die er mit anmuthigen Noten bekleiden ließ. [1]) Er lebte daher in inniger Freundschaft mit dem Florentiner Casella, einem berühmten Sänger, der mit seinen lieblichen Liedern so oft die ungestümen Wellen seines Blutes zur Ruhe gesungen hatte (Purgat. II, 106). Viele glauben, Casella sei Dante's Lehrer gewesen. Dankbar ehrt Dante sein Andenken im zweiten Gesang des Purgatorio. In dem Vorhof desselben umringen ihn viele Seelen, und staunen ihn als lebend an; ein Schatten drängt sich hervor, um ihn zu umarmen; Dante will das Gleiche thun, dreimal streckt er die Arme aus, und dreimal, ohne etwas zu berühren, fallen ihm die Arme auf die Brust zurück; der Schatten lächelt über diese vergeblichen Versuche, und Dante erkennt freudig überrascht seinen Freund Casella. Nach einer kurzen Unterredung bittet er jenen, seine bekümmerte Seele durch einen seiner lieblichen Gesänge zu erquicken; Casella wählt eine von Dante's Canzonen zum Lobe Beatricens,

„Amor che nella mente mi ragiona",
Cominciò egli allor sì dolcemente,
Che la dolcezza ancor dentro mi suona.

---

1) Von seiner Kenntniß der Musik zeugen die mancherlei Gleichnisse und Bilder, die von verschiednen damals gebrauchten Instrumenten genommen sind. Purgat. IX, 142. Parad. VIII, 16. XIV, 118. XX, 97. 142.

Lo mio maestro, ed io, e quella gente
Ch' eran con lui, parevan sì contenti,
Come a nessun toccasse altro la mente.
Noi eravam tutti fissi ed attenti
Alle sue note; ed ecco il veglio onesto,
Gridando: Che è ciò, spiriti lenti?
Qual negligenza, quale stare è questo?
Correte al monte a spogliarvi lo scoglio,
Ch' esser non lascia a voi Dio manifesto.

Ein schöneres Denkmal konnte sich Casella nicht wünschen.

Daß Dante auch die Zeichnenkunst geliebt und getrieben habe, würden wir, auch wenn er es in seiner Vita Nuova nicht gesagt hätte, an vielen herrlichen Gemälden und lebendigen Schilderungen in seiner Commedia erkennen. In der angeführten Vita Nuova sagt er: „Am Jahrestage von Beatricens Tode saß ich einsam, und in der Erinnerung an sie versunken zeichnete ich einen Engel auf eine Tafel." — Er nahm lebhaften Antheil an dem Auf schwunge, den diese Kunst gerade im 13. Jahrhunderte in Florenz nahm. Er kannte Cimabue,[1]) und war in Bologna mit dem Maler Oderisi und seinem Schüler Franco befreundet. Oderisi von Gubbio, ein berühmter Miniaturmaler, war von Bonifaz VIII. 1298 nach Rom berufen worden, um Bücher zu verzieren. Dante findet ihn im Purgatorio (XI, 74) in dem Kreis, wo sich die Seelen vom Stolze reinigen, und Oderisi legt ihm erhabene Gedanken über die Vergänglichkeit des Ruhms ans Herz: „O eitler Ruhm der menschlichen Macht, wie wenig Grün bleibt auf deinem Gipfel, wenn dir nicht rohe Zeiten folgen. Der weltliche Ruhm ist nichts als ein Hauch des Windes, der bald daher, bald dorther weht, und seinen Namen nach der Gegend ändert. Ob du das Fleisch sehr alt verlässest, oder gestorben bist, ehe du

1) Cimabue starb 1300, und wurde im Dome zu Florenz begraben. Auf seine Grabschrift: Credidit ut Cimabes picturae castra tenere, — Sic tenuit vivens, nunc tenet astra poli. — scheint Dante anzuspielen in den Versen:

Credette Cimabue nella pintura
Tener lo campo: ed ora ha Giotto il grido,
Sì che la fama di colui oscura.

Purgat. XI, 9to.

Kinderspiel und Sorgen verließest: wie viel Ruhm wirst du mehr haben nach tausend Jahren, die gegen die Bewegung des obersten Himmels ein Augenblick sind. Jener, der kurz vor mir geht, erfüllte einst ganz Toskana von seinem Ruhm, jetzt lispelt man kaum noch in Siena von ihm. Euer Ruhm ist wie die Farbe des Grases, welches kommt und geht, und dieselbe Sonne, die es aus der Erde lockt, entfärbt es auch." — Aber besonders befreundet war Dante mit dem Maler Giotto. Beide waren ungefähr von gleichem Alter, beide ergänzten und befeuerten ihr Genie an einander. Man behauptet, daß die von Giotto in der Kirche S. Chiara in Neapel ausgeführten Darstellungen aus der Apokalypse, sowie andere Gemälde in jener Stadt Dante's Erfindungen gewesen seien (Arrivabene, Secolo di Dante, p. 641). Ebenso läßt sich nicht verkennen, daß die Muse der Malerei den Dichter oft bei seinem großen Werk begeistert habe.

Unter diesem fröhlichen Kunstleben vergaß Dante nicht die ernsten wissenschaftlichen Studien. Schon durch Brunetto Latini hatte er die Naturwissenschaft lieb gewonnen; nun setzte er diese Studien in Bologna und Padua mit großem Eifer fort. Wie sehr er unablässig diesen geistigen Beschäftigungen nachgehangen, die ihn zu dem Ausrufe berechtigten: „O heilige Musen, habe ich je Hunger, Frost und Nachtwachen um euch ertragen, so laßt mich bei diesem Anlaß euch um Gnade flehen!" (Purgator. XXIX, 37) beschreibt er uns selbst im Convito (Tratt. III, §. 9): „Durch vieles Studiren und Lesen schwächte ich meine Sehkraft so sehr, daß mir die Sterne wie von irgend einer Dämmerung beschattet schienen; nur durch langes Ruhen an dunkeln und küh-

---

1) Daß er sich in seiner Jugend schon an den Universitäten Padua und Bologna aufgehalten habe, sagt Benvenuto da Imola in seinem Commentar zur Divina Commedia T. I, p. 1083 und 1135, und daß er zu dieser Zeit besonders die Naturwissenschaften betrieben, scheint uns daraus hervorzugehen, daß er unter den dortigen Gelehrten besonders die Mediziner, auch Cattani genannt, genau kannte (einen derselben, Namens Pietro, führt er Inferno XXVIII, 70. unter den Streitsüchtigen auf), und daß er sich später unter die Speziali aufnehmen ließ, besonders aber aus der Abhandlung, die er in Purgat. XXV, 37 sqq über die Entstehung des Menschen gibt. Eine so gründliche Kenntniß in solchen Dingen konnte damals ein Laie der Wissenschaft nicht haben.

len Orten und durch Erfrischen des Auges mit klarem Wasser erlangte ich die frühere Sehkraft wieder." So auch im Tratt. de Vulg. Locut. Libr. II, cap. 6.

Durch seine Jugend aber zog sich eine glühende Leidenschaft, die auf sein ganzes Leben den entscheidendsten Einfluß hatte, per cui uscì della volgare schiera. In Florenz war alter Gebrauch, die ersten Tage des Mai durch Feste und nachbarliche Gesellschaften zu feiern. Eine solche Gesellschaft hatte in seinem Hause Folco Portinari, ein angesehener Bürger, zu welcher sein Nachbar Alighieri eingeladen war. Dante wurde, noch nicht ganz 9 Jahre alt, mitgenommen, und unter den Kinderspielen entzündete sich in ihm eine heftige Liebe zu der eben 8 Jahre alten Beatrice Portinari (Vita Nuova. Purgat. XXX, 40). Man hat lange Zeit Zweifel über die wirkliche Existenz der Beatrice erhoben. Viele haben geglaubt, sie sei nur ein allegorisches Wesen, und die Kanonici haben natürlich die Theologie untergestellt. Selbst der Abbate Tiraboschi wußte nicht recht, wie er sie betiteln sollte. Zum Glück hat Arrivabene mit der Evidenz der Thatsachen und den Zeugnissen aller Zeitgenossen das wirkliche Vorhandensein der Beatrice gerettet (Gli Amori di Dante e di Beatrice tolti d'Allegoria etc. Mantova, 1823). Es ist unbegreiflich, wie man im Angesichte der Vita Nuova und vieler Stellen der Commedia so lange in Ungewißheit bleiben konnte. Man braucht nur den 30. und 31. Gesang des Purgatorio zu lesen, wo ganz vortrefflich Beatricens echtmenschliche Weiblichkeit geschildert ist, die gleich in den ersten Minuten des Wiedersehens dem Geliebten nicht die Vorwürfe seiner Vergeßlichkeit nach ihrem Tode ersparen kann, um zu erfahren, daß das Verhältniß Dante's zu Beatricen nicht bloß in der Einbildung bestanden habe, und XXX, 124 und XXXI, 50 sagt sie ja geradezu, daß sie wirklich gelebt habe und gestorben sei. — Von ihrem Vater, Folco di Ricovero Portinari, weiß man, daß er ein tugendhafter Mann war, der in Florenz in hohem Ansehn stand, und welchem die Stadt eines ihrer schönsten Werke, das berühmte Hospital der S. Maria Nuova, verdankt.

Dante's Liebe zu Beatricen wuchs mit den Jahren, wie uns Boccaccio erzählt, und beherrschte den Jüngling so sehr, daß nichts Anderes mehr, als ihr Anblick, ihm Freude, Ruhe und Kraft

geben konnte. Er suchte, mit Vernachlässigung aller andern Geschäfte, nur Gelegenheit sie zu sehen, als wenn er nur aus ihren Augen jedes Gute und jeden Trost schöpfen könnte. Er nannte Beatricen sein Heil und seine Seligkeit; sein höchstes jugendliches Glück bestand in dem süßen Gruß Beatricens (Vita Nuova, p. 15 und 28), seine Seele erschloß sich jedesmal bei diesem Genuß zu der feurigsten poetischen Begeisterung, und nicht kalte Nachahmung, sondern wahres, lebendiges Gefühl erzeugte seine lyrischen Ergüsse. Dem Gruß jenes Mädchens verdanken wir das schöne Sonett:

Tanto gentile e tanto onesta pare
La donna mia quand' ella altrui saluta,
Ch' ogni lingua divien tremando muta,
E gli occhi non l' ardiscon di guardare.

Ella sen va, sentendosi laudare,
Umilemente d' onesta vetusta,
E par che sia una cosa venuta
Di cielo in terra a miracol mostrare.

Mostrasi sì piacente a chi la mira,
Che dà per gli occhi una dolcezza al core
Che intender non la può chi non la prova:

E' par che della sua labbia si muova
Uno spirito soave e pien d' amore,
Che va dicendo all' anima: Sospira.

Dante sagt ferner von ihr (Vita Nuova p. 50): „Dieses anmuthige Weib kam bei Jedermann so in Gunst, daß, wenn sie durch die Straßen ging, man hinlief, um sie zu sehen; dies machte mir ungemeine Freude. Und wenn sie bei irgend Jemanden war, so überkam diesen eine solche Ehrfurcht, daß er nicht wagte, die Augen aufzuschlagen, noch ihrem Gruß zu antworten. Dies könnten mir Viele aus Erfahrung bezeugen. Sie ging mit Demuth bekleidet weg, und bezeigte keine Eitelkeit über das, was sie sah und hörte. Viele sagten, wenn sie vorüber war: dies ist kein Weib, dies ist einer der schönsten Engel des Himmels. Sie zeigte sich so anmuthig, so voller Grazie, daß Alle, welche sie sahen, ein süßes Gefühl von Ehrfurcht empfanden, so daß sie es nicht ausdrücken konnten."

Zu welcher für einen weniger kräftigen Geist gefährlichen Höhe übrigens diese Leidenschaft in dem außerordentlich reizbaren Herzen sich gesteigert habe, geht aus dem Zittern hervor, welches, nach seiner eignen Aussage (Vita Nuova, p. 21) ihn jedesmal überfiel, so oft er sich in der Nähe des geliebten Gegenstandes befand, sowie aus seinen schwärmerischen Träumen und Visionen, welche uns beweisen, wie sehr zeitweise die Freiheit seines Geistes gehemmt und die ganze Thätigkeit desselben von dem einen Gefühl beherrscht war. Er selbst gesteht (p. 29), daß er zuweilen in eine lange Muthlosigkeit versunken sei, und beklagt das Schweigen seines gefesselten Geistes. Doch weit entfernt, in dieser Leidenschaft unterzugehen, war Dante vielmehr gleichsam von einem höhern Wesen beseelt, welches durch diese Liebe erst Leben bekam, und mit ihr identificirt, von nun an auf das feurige Gemüth des Dichters immer durch dieses anmuthige Medium wirkte. So war es diese Liebe, welche den Jüngling über alles Gemeine erhob, ein Sporn zur Tugend und zu wahrem Werth, sie war es, welche dem Manne unter so vielen Stürmen, beugenden und geisttödtenden Widerwärtigkeiten wie ein leitender Stern über dem Ziele seiner Lebensaufgabe treu und unverrückt machte, und dem Ermattenden immer neue Stärkung einflößte. Dies war auch wohl der Sinn seiner Worte, Purgator. XXIV, 52:

Io mi son un, che, quando
Amore spira, noto, e a quel modo,
Che detta dentro, vo significando.

Daher konnte er mit Recht begeistert ausrufen:

Da te (Amore) convien che ciascun ben si muova,
Per lo qual si travaglia il mondo tutto:
Senza te è distrutto
Quanto avemo in potenza di ben fare.

Canzon. VIII, 1.

Von welcher reinen, edlen Art aber seine Liebe war, und wie sie ihn immer auf den Pfad der Tugend führte, beweist der Ausruf (Vita Nuova, p. 19): Buona è la Signoria d'Amore, perchè trae l' intendimento del suo fedele da tutte le vili cose; und in der Canzone XV, Stanze 5:

Io giuro per colui,
Che Amor si chiama, ed è pien di salute,

Che senza oprar virtute
Nissun puote acquistar verace loda.

Ein frühzeitiger Tod raffte Beatricen 1290 in der Blüthe ihrer Jahre hin. Dante's Schmerz um diesen Verlust war gränzenlos, und er hatte selbst später noch nicht den Muth, ihr in seiner Vita Nuova durch Worte ein bleibendes Andenken zu setzen. Aber aus dem verzehrenden Brande stieg seine Seele verklärt wie ein Phönix empor, seine Liebe vergeistigte sich, und führte ihn durch die erhabnen Regionen des Weltgerichts, damit er seinem Gelübde treu, seiner Beatrice ein unvergängliches und außerordentliches Monument errichte. Aber auch seiner stillen Glückseligkeit, welche ihm diese Liebe so reichlich gewährt hatte, wollte er eine dauernde Form geben, damit er in spätern Jahren oft aus dem Geräusch des Lebens zu dieser Jugendseligkeit zurückkehren, und in ihr Trost und Stärke wiederfinden könne. So entstand die Vita Nuova, die er bald nach Beatricens Tod aufschrieb.[1] Es erklärt sich daraus offenbar der Name, den er dem Werke gab, und dessen Mißverständniß über das ganze Werk so viel Dunkelheit verbreitet und zum Theil die sonderbaren Meinungen über Beatricens Person erzeugt hat. Dante nannte sein Buch Libro della Vita Nuova in demselben Sinne, wie er häufig sagt: etade novella, d. h. giovanile. Es heißt also Buch der Jugend, oder wie man heute sagen würde, Jugenderinnerungen.[2]

---

1) Dante schrieb dieses sein erstes Werk ein oder höchstens zwei Jahre nach Beatricens Tode, 1291 oder 92. (Nach Boccaccio in seinem 26. Jahre.) Dies geht hervor aus den letzten Seiten der Vita Nuova und aus dem Anfang des Convito.

2) Diese Erklärung von Fraticelli ist die beste und natürlichste neben den vielen ungereimten. Aehnliche Ausdrücke wie Vita Nuova kommen vor: Inferno XXXIII, 88. Purgat. XXX, 115. XXXI, 61. Parad. XVII, 80. Canzon. XVIII, St. 6. Petrarca Canzon. XII, St. 2. Boccaccio Teseide, Libr. X, St. 69. Libr. IV, St. 7. So muß es auch im Inferno XV, 57 in la vita novella heißen, wie der antaldinische Codex hat. Daher ist es auch klar, daß die Uebersetzung der Worte Vita Nuova durch „Neues Leben", wie sie z. B. noch Karl Förster ganz kürzlich in einer Ausgabe von 1841 gegeben hatte, unrichtig ist, da sie einen ganz andern Sinn gibt, als der in den Worten liegt.

Wenn die Vita Nuova übrigens allerdings von Niemandem ohne Interesse wird gelesen werden, so können wir nicht mit denjenigen übereinstimmen, welche sie unter die klassischen Werke Italiens reihen. Sie ist eine Schrift, worin Dante noch einmal seine Liebe in ihrem ganzen Verlauf durchfühlt. Nur wenige Ereignisse werden uns vor Augen gestellt, an die sich aber eine unendliche Reihe von Gefühlen und Betrachtungen der Gefühle anschließt, aus welchen sich die lange zehrende Gluth des Dichters und sein Versinken in immer fieberhaftere Zustände erkennen läßt, und deren umständliche Auseinandersetzung den Leser in einen unbehaglichen Zustand versetzt. Sie ist außerdem ein weitläufiger Commentar zu den lyrischen Gedichten, welche ihm seine Liebe zu der gefeierten Jungfrau eingab, und welche für die lange Zeit dieser Liebe in geringer Zahl vorhanden sind. Dante zeichnet sich in den meisten derselben sehr vortheilhaft vor den übrigen Troubadours seiner Zeit aus, und ein erhabner Sinn, ein warmes Gefühl und das Gepräge der Wahrhaftigkeit, die sich darin im Gegensatz zu der Heuchelei so vieler Zunftgenossen ausdrücken, lassen unfehlbar den Dichter der göttlichen Comödie erkennen. Aber eben jener erhabne Sinn, der das große Weltgedicht schuf, ließ sich ungern in die Hütte eines Liebessängers zusammenschränken. Dante lebte, so zu sagen, zu sehr in seiner großen Zukunft, als daß er, was die Pflicht eines echten Sehers der Liebe gewesen wäre, so ganz von dem Augenblick gesättigt und beseligt, mit einem abgerundeten Gedicht die Forderung dieses Gefühls abgefertigt hätte. Jedes weitere seiner bessern Gedichte scheint uns ein weiterer Wegweiser, der uns zu dem großen Gedicht führt; jedes hinterläßt uns eine Empfindung, als sei es nicht vollendet, die Idee des Dichters nicht erschöpft, es hinterläßt einen Nachhall, der nicht befriedigt ist, und erst in der Divina Commedia ganz befriedigt wird. Im Allgemeinen wurde vielleicht Dante mehr als die andern italienischen Lyriker vor und besonders nach ihm gerade durch die Gluth des Gefühls, welche nach dem Besitz, dem Wahrhaften, Nächsten, rang, vor jener Sucht bewahrt, von dem Natürlichen zu abstrahiren, und sich in einer Region allgemeiner Eigenschaften und Betrachtungen zu ergehen, wo nur noch Verstand und Spitzfindigkeit ausreichen, und die uns viele Sonette seiner Nachfolger so abstoßend frostig machen. Indessen in manchen seiner Gedichte

sehen wir ihn doch auch in dieser provenzalischen Krankheit gefesselt, seine Betrachtung stellt sich über alle Gefühle und Leidenschaften hinaus, und die Liebe wird durch die gereimte Philosophie alles Menschlichen, Natürlichen, jeder Macht der frischen Anschauung entkleidet. Von dieser Art sind besonders die ersten Sonette und Ballaten. Die übrigen zeigen mehr Schwung der Phantasie und einen eigenthümlichen Geist, wie besonders die Canzone, welche er nach jenen Worten einer seiner Freundinnen in der Einsamkeit dichtete: Donne ch' avete intelletto d' amore. Eine besonders schöne Strophe derselben ist die zweite:

Angelo clama in divino intelletto (linguaggio)
E dice: Sire, nel mondo si vede
Maraviglia nell' atto, che procede
Da un' anima che fin quassù risplende.
Lo cielo che non have altro diffetto,
Chei d' aver lei, al suo Signor la chiede,
E ciascun santo ne grida mercede.
Sola pietà nostra parte difende,
Chè parla Dio, che di Madonna intende:
Diletti miei, or sofferite in pace
Che vostra speme sia quanto mi piace
La ov' è alcun che perder lei s' attende,
E che dirà nell' Inferno a' malnati:
Io vidi la speranza de' beati.

Was aber das prosaische Gewand zu diesen Gedichten betrifft, so herrscht darin ein gar trockener Styl, der durch die vielen scholastischen Untersuchungen und Erklärungen noch dürrer wird; dazu eine unangenehme Weitschweifigkeit in Dingen, die nur durch eine höchst einfache, aber naturgetreue, lebendige Schilderung reizend werden. Dante braucht z. B. eine ganze Seite zur Umschreibung des einfachen Satzes: Beatrice starb am 9. Juni, 1290. Wo er die tausend kleinen Vorfälle zwischen Liebenden nur natürlich erzählen und dem Leser das nie fehlende Mitgefühl selbst überlassen sollte, legt er uns in gar zu logischer Folge seine Gedanken dabei vor, so daß es fast scheint, als habe er seine Liebe mehr gedacht, als gelebt. Der Gegenstand seiner Liebe ist uns in seiner Persönlichkeit fast unbekannt; wir machen uns kaum einen Begriff von ihm durch Hülfe der wenigen überschwenglichen

allgemeinen Beiwörter, womit er uns mehr vor den Verstand als vor die Anschauung gebracht wird. So führt er uns in einem Labyrinth von Gefühlen, Betrachtungen und sogar Ueberlegungen herum, die alle Wirkungen seiner heißen Liebe sind, ohne daß wir je die Ursache diesen Wirkungen deutlich anschauen und uns auf diese Art befriedigt mit dem Dichter fühlen können. Wenn es erlaubt wäre, so würden wir, zu besserm Verständniß, aus Göthe's Vita Nuova die Idylle zu Sesenheim zum Vergleich setzen. Dort sagt uns der Dichter nichts von seinen Gefühlen, aber er zaubert uns mitten in das dortige Leben hinein, und so fühlen wir von selbst Alles mit, was er gefühlt hat. Ich kann aber in dieser Vita Nuova den Meister der Divina Commedia, den Meister in der Plastik, in der lebendigsten sinnlichen Darstellung durchaus nicht herausfinden, und wenn wir es nicht schon gewiß wüßten, so würde sich dieselbe als Dante's Jugendarbeit unwiderlegbar von selbst ankündigen. Aus dem Ganzen scheint uns hervorzugehen, daß es dem erhabnen Dichter nicht gegeben war, menschlich und sinnlich liebenswürdig zu sein, und daß ein gewisses schroffes und abstoßendes Wesen ihn verhindert habe, die Seligkeit der Liebe ganz ungetrübt zu genießen, wozu freilich kam, daß seine melancholische Naturart ihn mehr die Qual als den Genuß der Liebe empfinden ließ. Es mag dabei zu berücksichtigen sein, daß Dante die Vita Nuova augenscheinlich nur für sich schrieb. Er wollte seine eignen Zustände im Gedächtniß festhalten; die verschiednen Ereignisse, welche diese Zustände hervorbrachten, tauchten dann von selbst in der Erinnerung hervor, und so ward in seinem Geiste beim Durchlesen der Zeilen die ganze Geschichte seiner Liebe lebendig. Uns aber gab er nur den betrachtenden, abstrakten Theil desselben, und wenn der Nachwelt seine Liebe wegen ihrer außerordentlichen Wirkung besonders wichtig ist, so scheint man uns doch mit Unrecht die Beschreibung derselben unter die klassischen Werke zu setzen, da sie diesen Rang weder in Hinsicht der Darstellung noch des Styls verdient. Doch was uns von größerer Bedeutung zu sein scheint, Dante liebte seine lyrischen Poesien, und freute sich stets der Erinnerung an die Zeit, in welcher sie hervorgebracht worden, und an die Mühe, welche er an ihre Ausfeilung verwandt hatte. Er citirt sie in seiner Vulg. Locut., und sagt dort, seine Canzonen seien die gefeiltesten und voll-

kommenſten von allen. In der Divina Commedia läßt er ſie erwähnen von Buonagiunta von Lucca und von dem Muſiker Caſella. Auch im Anfange ſeines Credo drückt er daſſelbe Urtheil über dieſe Verſe aus:

Io che scrissi d' amor più volte rime,
Quanto più seppi dolci, belle e vaghe,
E in pulirle adoprai tutte mie lime.

Dies beweiſt uns die Wahrheit und Aufrichtigkeit ſeines Gefühls, welches ihm dieſe Ergüſſe eingab, und er ſteht darin unendlich höher als ſeine Nachfolger in der Lyrik, deren Troubadourliebe, wie wir ſie nennen möchten, meiſtens nur kalte Formen hervorbrachte.

Dieſe Liebe erſchlaffte indeſſen keineswegs den Geiſt unſers Dichters, und was die alten griechiſchen Dichter und Schriftſteller ſo außerordentlich hob, was ihren Anſichten die ſiegende Wahrheit und Lebendigkeit, ihren Schilderungen das warme Colorit gab, das ward auch Dante zu Theil, nämlich ein mannigfach bewegtes Staatsleben. Er war, ſo zu ſagen, von Geburt ein Welfe (obgleich ein Mann von ſeiner überlegenen Einſicht bald dem ganzen ſtaatsgefährlichen Parteiweſen feind werden mußte), und diente alſo vorerſt dieſer Partei. Die aus Florenz vertriebenen Gibellinen hatten bei den Aretinern Unterſtützung gefunden, und verſuchten durch Gewalt der Waffen wieder in den Beſitz von Florenz zu kommen. Die Welfen rückten ihnen mit einem Heere entgegen, und Dante befand ſich in der erſten Linie der Reiterei. Am 11. Juni 1289 geſchah die Schlacht in der Ebene von Campaldino im Caſentiniſchen. Bei dieſem Zug knüpfte Dante Freundſchaft mit Bernardino von Polenta, Bruder der durch Inferno V, 80 ſo berühmt gewordnen Franceſca da Rimini. Der Ausgang der Schlacht war unglücklich für die Gibellinen durch den Ungeſtüm ihrer anfangs ſiegenden Reiterei; der Biſchof Guglielmo von Arezzo fand darin ſeinen Tod, auch wahrſcheinlich Buonconte, Sohn des Grafen Guido von Montefeltro, deſſen Todesart Dante Purgat. V, 88—129 nach der damals allgemeinen Vermuthung beſchreibt. Im Jahre 1290 führten die Florentiner Krieg gegen die Piſaner, welche von dem Grafen Guido von Montefeltro befehligt wurden. Im Auguſt dieſes Jahres befand ſich Dante in dem Heer der Florentiner

und Lucchesen, welche den Pisanern das Castell von Caprona, unweit Pisa wegnahmen. Er erzählt davon Inferno XXI, 94, wie er selbst die Besatzung des Castells voll Furcht abziehen sah:

E cosi vid' io già temer li fanti,
Che uscivan patteggiati di Caprona,
Veggendo sè tra nemici cotanti.

Dieses Siegesjahr 1290 war zugleich das Todesjahr Beatricens. Dante's unmäßiger Schmerz über diesen Verlust erweckte in seinen Verwandten Besorgnisse für sein Leben. Sie suchten daher als einziges Heilmittel ihn zur Ehe mit Gemma, Tochter des Manetto aus dem angesehenen Hause der Donati, zu überreden, welche Ehe 1291 vollzogen wurde. Ob das Heilmittel die gewünschte Wirkung hatte, und ob der Schmerz Dante's sich nicht mit der Zeit von selbst gemildert hätte, steht dahin; gewiß aber ist, daß ein anderes, noch größeres Uebel dadurch entstand, eine unzufriedne und unglückliche Ehe, und nach einigen Jahren war die Zwietracht auf einen solchen Grad gestiegen, daß beide Eheleute in eine Personentrennung willigten. Ich begreife nicht, warum die Biographen an dieser Stelle Boccaccio's Urtheil ganz übersehen, und sich getrost auf des viel spätern Manetti (De vita et moribus trium illustrium poetarum florentinorum, herausgegeben vom Abbate Mehus 1747) Aussage berufen. Dieser gibt der Frau die Schuld des Mißverständnisses, schildert sie stolz und mürrisch, und vergleicht sie mit der Xantippe. Es läßt sich nach Dante's Temperament mit Gewißheit annehmen, daß er wenigstens die Hälfte der Schuld tragen müsse, oder vielmehr die ganze Schuld gebührt, wie dies auch heutiges Tages der Fall ist, ganz allein denen, welche diese Ehe „gemacht haben". Boccaccio's Urtheil halte ich daher für das einzig richtige, daß beide nicht zusammenpaßten, und Dante überhaupt nicht zum Ehemann taugte. Diese Ehe war es auch nicht, die Dante tröstete, sondern Boethius consolatio philosophica und Cicero's Buch de Amicitia, und als er einigermaßen ruhiger geworden war, schrieb er 1293 seine Vita Nuova, um seine Liebe zu Beatricen noch einmal zu feiern.[1])

1) Man hat Dante noch mehre flüchtige Neigungen nachgewiesen, oder vielmehr er hat mehre derselben uns selbst angegeben. Der ersten noch in Florenz, wovon er in seiner Vita Nuova, also im zweiten Jahr seiner Ehe

Diese Liebe, welche Dante sein ganzes Leben hindurch beseelte, nahm mit den Jahren eine immer geistigere Richtung. Dante hatte sich selbst gelobt, den Ruhm seiner Geliebten in einer Weise zu singen, wie sie noch nie vor ihm versucht worden sei. „Nach diesem Sonett", sagt er am Ende der Vita Nuova, „hatte ich eine wunderbare Erscheinung, und sah Dinge, welche mir den Entschluß gaben, von dieser Seligen nichts mehr zu sagen, bis ich sie in würdigerer Weise besingen könnte. Zu diesem Zwecke studire ich soviel ich kann, wie auch sie wahrhaftig weiß: so daß, wenn es der Wille Dessen ist, durch den Alles lebt, daß mein Leben noch einige Jahre dauere, so hoffe ich von Ihr das zu sagen, was noch nie von irgend Einer gesagt worden ist." Um dies zu bewerkstelligen, legte er sich mit allem Eifer auf das Studium der Philosophie und Theologie, und erwarb sich in wenigen Jahren eine tiefe Kenntniß, welche später die gelehrte Welt bei mehren Gelegenheiten in Erstaunen setzte, und die bei uns immer dieselbe Wirkung hervorbringen muß, wenn wir sehen, wie der ganze Schatz damals gewonnener Wissenschaft, Astronomie, Naturkunde, Philosophie, Theologie, Geschichte, Politik und Alterthumswissenschaft zu dem erhabnen Bau der Divina Commedia den Stoff gegeben haben, daher er mit Recht sagen konnte, daß Erde und Himmel die Hand an sein Werk gelegt haben.

Eine mindere Frucht dieser Studien war das Convito, welches er nach Fraticelli's Meinung zum Theil vor, zum Theil nach seiner Verbannung schrieb. [1]) Dies ist ein (damals gar nicht

---

spricht, folgte eine zweite in Lucca nach seiner Verbannung, an welche er sich im Purgat. XXIV, 37 von seinem Freunde Buonagiunta erinnern läßt. Von fleißigen Sammlern sind ihm noch andere Liebschaften, in Bologna, im Casentinischen und anderswo, nachgewiesen worden, deren ein so reizbares Gemüth wohl fähig sein konnte. Dafür läßt er sich auch in dem schönen 30. und 31. Gesang des Purgatorio von Beatricen harte Vorwürfe machen, und seine aufrichtige Beichte mag seine Geliebte, wie viel mehr uns, aussöhnen.

1) Zuerst gedruckt zu Florenz 1490 von Francesco Buonaccorso in klein 4. In neuerer Zeit wurde das Werk von vielen Fehlern und Nachlässigkeiten gereinigt durch die Ausgaben des Marchese Gian Giacomo Trivulzio und anderer gelehrten Lombarden. Eine gute Ausgabe ist die mit Erläuterungen

seltnes) poetisches Monstrum, worin sich Scholastik und Dichtkunst, Aristotelisches Christenthum und Heidenthum in der unglücklichen Form von Allegorien die Hand reichen. Die Gedichte sind in einen Commentar eingehüllt, in welchem wir die Gelehrsamkeit Dante's bewundern, aber wenig genießen. Wir erkennen darin die Klippe, an welcher die Divina Commedia in einem weniger kräftigen dichterischen Geist untergehen konnte, oder war vielleicht das Convito das Heilmittel, wodurch sich Alles für das göttliche Gedicht Tödtliche ableitete, ungefähr wie Göthe seinen Werther und fast alle große Dichter ihr Purgatorium haben, worin sie die Krankheit ihrer Zeit loswerden? Das Ganze war auf den Commentar von 14 Canzonen berechnet, was ein fast so umfangreiches Werk als die göttliche Comödie geworden wäre; allein Dante's Genius bewahrte ihn vor der Vollendung desselben. [1]) Das Beste in diesem Commentar ist, unserer Meinung nach, das, was nicht dazu gehört, seine freudige, zuversichtliche Vorausverkündigung des Ruhms der italienischen Sprache, wozu er um so größeres Recht hatte, da er selbst der Mann war, der sie wahr machte.

Wir folgen nun Dante in dem politischen Theil seines Lebens, unstreitig dem wichtigsten, welcher den meisten Einfluß auf sein großes Gedicht hatte, und den historischen und epischen Stoff zu demselben gab. In Florenz bestand das Gesetz, daß kein Bürger ein öffentliches Amt erhalten könne, wenn er nicht in einer der Künste oder Gewerbe immatriculirt war, und so ließ sich Dante in die Zunft der Apotheker einschreiben. Als solcher gehörte er nun eigentlich der Republik an, und machte sich bald durch seine reifen Ansichten in der Politik, seinen Scharfsinn, seinen durch tiefe Studien geläuterten vorurtheilsfreien Geist und seine Talente so bemerklich, daß, wie Boccaccio sagt, keine Gesandtschaft angehört oder erwiedert, kein Gesetz verbessert oder abgeschafft, kein Friede geschlossen, kein Krieg unternommen, und kurz zu keiner

---

von Fortunato Cavazzoni Pederzini, Modena 1829. Die beste mir bekannte Ausgabe ist die in der erwähnten Sammlung der Opere minori di Dante, 1839.

1) Der Commentar zur ersten Canzone nimmt 50 Seiten ein, der zur zweiten 58, und zur dritten über 100 Seiten.

Berathung von einigem Gewicht geschritten wurde, wozu nicht vorher seine Meinung befragt worden wäre. Ja er war so sehr die Seele der ganzen Regierung, daß ihm wohl mit Recht bei seiner letzten Gesandtschaft zum Papst sein Selbstgefühl die stolzen Worte zu den übrigen Räthen eingab: „Wenn ich hingehe, wer bleibt hier, und wenn ich bleibe, wer geht?" Unter seine wichtigsten Staatsgeschäfte gehören seine Gesandtschaften, über die wir aber gerade am wenigsten sichere Nachrichten haben. Wegen dieses Dunkels wollen Viele die diplomatischen Sendungen Dante's läugnen. Außer der oben angeführten Stelle Boccaccio's deutet unter den ältesten Biographen nur noch Leonardo Bruni auf eine solche hin mit dem allgemeinen Ausdruck: **Fu adoperato nella Republica assai.** Erst Mario Filelfo, welcher zwei Jahrhundert später seine Biographie schrieb, spricht mit Bestimmtheit von vierzehn Gesandtschaften, welchen sich Dante im Namen der Republik Florenz unterzogen, und zwar nach Siena wegen Gränzbestimmungen, nach Perugia zur Befreiung einiger dort gefangen gehaltenen Mitbürger, nach Venedig zur Knüpfung einer Allianz, zum König von Neapel zu demselben Zweck, zum Marchese von Este zur Feier seiner Hochzeit, bei welcher Gelegenheit er vor allen andern Gesandten soll geehrt worden sein, nach Genua wegen Gränzbestimmungen, von Neuem zum König von Neapel, um dem zum Tod verurtheilten Vanne Barducci Befreiung zu bewirken, viermal zu Bonifaz VIII., zweimal zum König von Ungarn und einmal zum König von Frankreich. Es ist allerdings auffallend, daß die ältesten Biographen und beinahe Zeitgenossen Dante's nichts davon erwähnen, doch beweist dies nichts gegen die Richtigkeit jener spätern Nachricht, denn über gar manche wichtige Abschnitte aus Dante's Leben lassen sie uns im Dunkeln. Uebrigens bringt Filelfo wenigstens für die letzte Gesandtschaft in Neapel einen Beweis in einem Theil der Rede Dante's bei, von welchem Boccaccio, der noch dazu lange in Neapel war, ebenfalls nichts sagt.

Der Hauptbeweis für Dante's häufige Gesandtschaftsreisen scheint uns aber in seinen Werken, besonders in der Divina Commedia zu liegen. Die lebendigen und wahren Schilderungen, welche dem Gedicht einen solchen Reiz geben, und uns mitten in jenes bewegte Jahrhundert versetzen, verrathen eine genaue Kennt-

niß der Menschen, Gegenden, Umstände, Ereignisse, die man damals nicht aus Geschichtsbüchern, Zeitungen und Geographien ꝛc. schöpfen, sondern allein durch eigne Anschauung erlangen konnte. Und gesetzt, solche Hülfsmittel hätten Dante zu Gebote gestanden, so geht dennoch aus der Lebendigkeit seiner Gemälde hervor, daß er nicht jene, sondern die Natur selbst kopirt hat. Man vergleiche z. B. Tasso's Schilderungen aus dem gelobten Land mit den Dante'schen Gemälden, um zu erkennen, daß der ganze Aufwand einer nicht geringen Kunst die einfache Naturanschauung nicht zu ersetzen vermag. So möchten wir mit Bestimmtheit schließen, daß Dante in Venedig war, und die Geschäftigkeit und das Treiben auf den dortigen Schiffswerften angesehen hat, wenn wir die schöne Beschreibung desselben im Anfang des 21. Gesangs des Inferno lesen:

Quale nell' Arzanà de' Viniziani
Bolle l' inverno la tenace pece,
A rimpalmar li legni lor non sani,
Che navigar non ponno; e 'n quella vece
Chi fa suo legno nuovo, e chi ristoppa
Le coste a quel, che più viaggi fece;
Chi ribatte da proda, e chi da poppa;
Altri fa remi, ed altri volge sarte;
Chi terzeruolo, ed artimon rintoppa.

Auch für seine Anwesenheit in Rom im Anfang des Jahres 1300 zur Zeit des großen Jubiläums scheinen uns die Verse Inferno XVIII, 28 zu sprechen:

Come i Roman, per l' esercito molto,
L' anno del giubbileo, su per lo ponte
Hanno a passar la gente modo tolto,
Che dall' un lato tutti hanno la fronte
Verso il Castello, e vanno a Santo Pietro,
Dall' altra sponda vanno verso 'l monte.

Die Römer hatten des ungeheuern Zudranges wegen den ganzen Weg über die Engelsbrücke durch Pfähle in zwei Wege getheilt, auf deren einem die Andächtigen nach St. Peter gehen, auf dem andern zurückkommen sollten. Auch an andern Stellen scheint Dante jenes Gedränge vor Augen gehabt zu haben, wie Inferno III, 115—120. So ließe sich noch aus manchem Gleichniß,

manchem Gemälde der göttlichen Comödie die eigne Anschauung Dante's erkennen, und Filelfo's Nachrichten könnten zum großen Theil gerechtfertigt erscheinen.

Was uns so lange bei diesem Umstand aufhielt, ist die Ueberzeugung, daß die Feststellung von Dante's vielfachen Beschäftigungen in der Regierung von Florenz und seiner diplomatischen Sendungen an die verschiedenartigsten Höfe gerade das wichtigste Moment in seiner Biographie ist. Denn diese Reisen gaben ihm jene reifen Ansichten über die Verhältnisse der Fürsten und Völker, der Kirche und des Reichs, über die Rechte und Pflichten der verschiednen Stände, welche ihn unendlich hoch über den engen Gesichtskreis seiner Vaterstadt und die erbärmlichen Gassenkriege der Parteien erhob, und welche seine Mitbürger aus Blödsinn verfolgt hatten, und seine jetzigen Landsleute immer noch aus Blödsinn verläumden. Dort fand sein durchdringender Verstand die Gebrechen, woran sein Zeitalter litt, dort dachte sein durch das gründlichste Wissen geläuterter Geist, immer durch die Erinnerung an eine ruhmreiche Vorzeit erwärmt, die Mittel aus, wie der krankhafte Zustand der Völker gehoben werden könne, dort endlich erhob er sich zu jener Seelengröße, die ihm in der Divina Commedia die schönsten, bewundernswürdigen Stellen diktirte, durchdrang er sich mit jener moralischen Kraft und Wärme, die ihn zum Reformator seiner Nation hätten machen können, wenn seine Zeitgenossen ihn nur im Geringsten hätten verstehen wollen oder können. Daß man Dante als Welfen, dann als Gibellinen verschrien hat, zeigt eine ganz besondere Beschränktheit und nur flüchtige Bekanntschaft mit dem Dichter, deren sich bis jetzt alle seine italienischen Biographen schuldig gemacht haben, und die bei Ginguené ebenso unbegreiflich als unverzeihlich ist. Man könnte fast aus jedem Gesang der Divina Commedia Belege für seine Parteilosigkeit, für seine glühende Vaterlandsliebe, die jede kleinliche Rücksicht verschlang, und für seine ihn weit über sein Zeitalter erhebende Ansicht über das Unwesen der Parteien und über das nur auf die genaue Beschränkung jeden Standes auf seine Rechte zu gründende Wohl der Völker entnehmen. Schon das göttliche Gedicht selbst beweist, daß Dante keiner Partei angehörte, denn ein Mann, der sich über die elenden Leidenschaften der Parteisucht, über die beschränkten Einsichten einer hab-

und herrschgierigen Clique, welche sich zum blinden Werkzeug jedes geschickten Eroberers oder Herrschers hergab, nicht mit freiem Blick erheben konnte, war nimmermehr fähig, eine Divina Commedia zu schreiben, und ein Gedicht, welches nur den Absichten einer elenden Partei dienen sollte, wovon übrigens in jenem nicht die geringste Spur zu finden ist, wäre schwerlich in diesem Glanz bis zur Nachwelt gelangt. Dante war allerdings als Welfe geboren, und hatte in seiner Jugend auch dieser Partei Dienste geleistet. Aber nur seine Geburt hatte ihn an eine Partei gefesselt, sein Geist schwang sich je nach dem Grade seiner wunderschnellen Ausbildung über diese Schranken hinweg, und sowie er eigne Einsicht in das politische Treiben erlangt hatte, war der Wahn verschwunden, und frei steht er über allen Parteien, Meinungen und Leidenschaften auf dem festen Boden seiner gegründeten Ueberzeugung. Er erscheint uns in dieser Stellung um so größer, je schwieriger es damals muß gewesen sein, eine solche Einsicht zu gewinnen, und je gefährlicher, sie auszusprechen. Es sei uns erlaubt, einigermaßen vorauszueilen, und seine später geäußerten Ansichten hier schon anzuführen, da dies eigentlich der Lebensabschnitt war, in welchem er sie gewann. Wir finden die Summe derselben in dem Traktat De Monarchia und in seinen Briefen enthalten. Dante erblickte die Hauptepoche des durch die Bürgerkriege in Italien hereingebrochenen Unglücks in dem Streit Friedrich's II. mit den Päpsten und in dem erloschenen Ansehen eines römischen Kaisers. Er hielt die Hoffnung für eitel, daß jede Stadt ihre eigne Freiheit behaupten könne, ohne daß sie alle unter Einem Haupt und gemeinschaftlichen Regierer vereinigt würden, durch welchen sie alle Nationen der Welt, wie früher so lange Zeit, beherrschen könnten. Dann wäre Italien vor allen fremden Einfällen, wie besonders vor allen innern Entzweiungen sicher, durch eine allgemeine Macht und Autorität, so daß es die alte Herrschaft über alle Völker wieder erlangte. Durch die damalige Erfahrung bewies er, daß die Trennung in so viele kleine Staaten und Städte ohne Abhängigkeit von einer über alle erhabnen Macht die Ursache der Zwietracht und der beständigen Kriege sei, welche die Kräfte der Italiener verzehrten. Frei, einig und stark wollte er aber seine Nation haben, frei unter dem Schutz trefflicher Gesetze, frei von den aristokratischen und demokratischen

Räubern, welche unter mancherlei Namen Eigenthum und Leben der Bürger gefährdeten, einig und ſtark unter dem Schirm eines allgemeinen Kaiſers, der erhaben über allen Königen, Herzogen und Fürſten Gerechtigkeit übte und den Frieden ſicherte, und unter dem Schutz der Kirche, welche aller Arroganz ſich entäußerte, aller Einmiſchung in weltliche Angelegenheiten beraubt, ſich deſto wirkſamer um das geiſtige Wohl der Völker bemühe. Dies war Dante's Ideal von einem Weltreich; man ſieht aus ſeiner weitern Ausführung, daß er dabei immer von der erhabnen Bürgertugend der alten Römer begeiſtert war, nur irrte er wohl darin, daß er die Raufbolde ſeiner Zeit für alte Römer hielt, und, wie das gewöhnlich bei vortrefflichen Menſchen iſt, ihnen ſeinen erhabnen Charakter beimaß. Jedenfalls hoffte er immer das Beſte von einem kräftigen Kaiſer, der damit anfangen müßte, die Kirche (die alte Wölfin in der Divina Commedia) zu bändigen. Deswegen war er aber weder Welfe noch Gibelline, welche beide Parteien niemals weder an Freiheit, noch Einigkeit noch Kraft ihres Volkes gedacht haben. Nur da iſt Völkerglück, war ſeine Anſicht, wo Friede, und da iſt Friede, wo Gerechtigkeit herrſcht. Um ſo mehr kann aber Gerechtigkeit herrſchen, je mehr der gerechte Fürſt Macht hat. Die größte Sicherheit für das öffentliche Wohl liegt alſo in der größten Macht der Monarchie. Damit nun der Monarch immer gerecht ſei, ſo iſt ſeine Meinung im Convito, p. 198: „Ein einziger Herrſcher muß ſein, welcher Alles beſitzend Nichts mehr wünſchen könne, und ſo auch die Könige und Fürſten in den Gränzen ihrer Reiche zufrieden halte, damit allgemeiner Friede ſei, unter deſſen Schutz die Städte ruhen und gedeihen. Ein ſolcher allgemeiner Herrſcher aber, wie der römiſche Kaiſer werden ſollte, hängt nicht von der Kirche, ſondern einzig und allein von Gott ab, ohne irgend einen Vermittler, die weltliche Herrſchaft des Papſtes iſt unſinnig, nichtig, und deſſen Gewalt ſollte bloß auf das geiſtige Reich beſchränkt werden. Dadurch, daß die Kirche dieſe Schranken durchbrach, und zugleich das Kaiſerhaus ſeinen Einfluß in Italien verlor, iſt das Gleichgewicht in der Weltherrſchaft geſtört worden, und alles Unglück des Unfriedens, der Anarchie und Tyrannei über die italieniſchen Staaten eingebrochen." „O ſclaviſches Italien", ruft er Purgat. XI, 76—96 aus, „Herberge des Jammers, Schiff ohne Steuerer in dem großen Sturm,

nicht mehr Herrin der übrigen Provinzen, sondern Bordell. Hier nagt Einer an dem Andern voller Furcht, Keiner freut sich des Friedens. Was helfen Justinian's Gesetze, da der Thron des Regenten leer ist. Ihre Vortrefflichkeit vermehrt nur Italiens Schande, da es doch unter ihnen nicht ruhig leben kann. O Volk, du solltest endlich demüthig werden, und den Kaiser auf seinem Thron sitzen lassen. Wie tückisch ist Italien geworden, seitdem es nicht mehr mit dem Sporn gelenkt wird, und das Volk selbst regiert." Als Beleg hierzu gibt er die wunderschöne, ironische Beschreibung von dem Glück der Stadt Florenz, wo sich viele der Besten aus Verdruß den öffentlichen Geschäften entziehen und der Pöbel als Werkzeug der Raufer an der Spitze steht (Purgat. VI, 127—151).

Als Hauptursache dieser allgemeinen Unordnung erkannte Dante sehr richtig das unsinnige Verhältniß, in welches sich die Kirche, der die Sorge für das geistige Wohl zukam, mit der Welt gesetzt hatte, und die leichtsinnige Art, wie sie ihrer erhabnen Aufgabe Hohn sprach. Dante war mehremal in Rom gewesen. Sein Amt, das ihm überall Zutritt verschaffte, ließ ihn scharfe Blicke in den innern Haushalt der Kirche thun, und mit dem bittersten Unmuth sah er, wie die heilige Anstalt durch die tiefste Sittenlosigkeit geschändet, wie das Werk mehrer großen Päpste durch so unwürdige Nachfolger alles Ansehens und aller Kraft beraubt wurde. Den Anfang zu dieser Gesunkenheit sah er darin, daß die Kirche aus ihren Gränzen heraustrat, und sich mit Vernachlässigung des geistigen Wohls bloß um die weltlichen Händel bekümmerte, nachdem sie das Oberhaupt der weltlichen Monarchie niedergetreten hatte. Darum sagt er Purgat. XVI, 127: „Seit die Kirche Roms zwei Herrschaften vereinigt, versinkt sie in Koth, und besudelt sich und ihre Last"; und weiter oben, Vers 106—117: „Die schlechte Führung ist die Ursache der Schlechtigkeit der Welt; sonst hatte Rom, als es noch die Welt besserte, zwei Sonnen (Papst und Kaiser), welche den Weg Gottes und der Welt erleuchteten; da aber nun beide, Hirtenstab und Schwert, in einer Hand (des Papstes) sind, so müssen beide schlecht mit einander fahren, weil keins das andere fürchtet." Und Vers 94—99: „Es muß ein Gesetz geben, als Zügel der Leidenschaften, und einen Führer (das Haupt der Kirche), welcher zum Wenigsten den Thurm der ewigen Stadt erkennen soll." Als je wichtiger Dante

das echte Wirken der Kirchenhäupter in christlichem Sinn erkennt, desto zürnender spricht er sich über die aus, welche diese heilige Pflicht vernachlässigen. Die Summe seines Unmuths läßt er Petrus unter allgemeinem Schaamerröthen aller Seligen ausrufen, Parad. XXVII, 22: „Der, der sich auf Erden meinen Stuhl angemaßt hat, der vor dem Sohn Gottes ledig ist, hat aus meiner Grabstätte eine Kloake von dem Blut und Gestank gemacht, dessen sich der Abtrünnige freut." Bei diesen Worten bedeckte den Himmel eine Finsterniß wie bei dem Tod Jesu. — Ebenso machte er aber auch den Kaisern Vorwürfe darüber, daß sie nach seiner Ansicht ihre Pflicht versäumten, und die Kirche in ihren Uebergriffen und die kleinen Tyrannen Italiens in ihren Empörungen gewähren ließen. Darum hat er den großen Kaiser Friedrich II., dem er sonst alle Gerechtigkeit widerfahren läßt, in die Hölle versetzt, weil er gegen jenes System gehandelt und die weltliche Macht gegen die Kirche überschritten habe. Darum tadelt er den Kaiser Rudolph, daß er seinen Römerzug versäumt, er, der die Wunden Italiens hätte heilen können, Purgat. VII, 91, und darum sagt er dem Kaiser Albrecht sein schreckliches Ende als Strafe voraus, dafür, daß er Italien verwildern lassen, und daß er und sein Vater es geduldet, daß des Reiches Garten verwüstet worden. Purgat. VI, 97—105. Deswegen freute er sich so bei der Annäherung Heinrich's VII., der ihm endlich der mit allen Mitteln zur Verwirklichung seiner Idee ausgestattete Mann schien, und er setzte mit großem Eifer alle Mittel zur Vorbereitung zu seinem großen Zweck in Bewegung, wie wir später sehen werden. Dies war das Ideal, das Danten beständig vorschwebte, an das er selbst sein Leben gesetzt hätte, von dem er weder durch den bestechlichen Glanz seiner Würde als Oberhaupt der Republik, noch durch die niederbeugende Widerwärtigkeit der Verbannung abgebracht werden konnte: ein allgemein beglückender Friede der Welt in einem gesetzlich geordneten Weltreich, befestigt und geheiligt durch die Kraft des Christenthums. Wir sehen daher, wie wenig diejenigen Danten zu verstehen vermögen (und das sind die meisten Italiener), welche ihn bald als einen versteckten, bald als einen offnen Gibellinen oder Welfen darstellen, und dem Mann, der an seiner großen Idee bis zum letzten Augenblick seines Lebens festhielt, Mangel an Charakter vorwerfen.

Während nun Dante durch Verarbeitung und Aufklärung dieser Ideale in seinem Innern zu immer größerer Klarheit und Ruhe gelangte, brachte ihn seine öffentliche politische Thätigkeit in Florenz in eine immer bedenklichere Lage; denn der Zustand der Republik ward von Monat zu Monat düsterer, die Kämpfe blutiger, Raub, Mord, Zerstörung der Häuser häufiger, der Parteihaß grausamer. Die Welfen waren seit Langem Herren der Stadt, aber in ihrer Mitte entzündeten sich nun heftige Streitigkeiten zwischen den Parteien der Cerchi und Donati. Die Familie der Cerchi war vor Kurzem aus ihren Besitzungen in dem waldreichen Val di Nievole nach Florenz gekommen (daher nennt Dante ihre Partei selvaggia, Inferno VI, 64). Sie standen durch ihre Reichthümer in der Stadt in großem Ansehen, und durch ihre Freigebigkeit, ihr menschenfreundliches Betragen und ihre Mäßigung bei dem Volk in großer Gunst. Dies erregte aber schon den Neid der Donati, welche ihr uraltes Ansehen durch die neuen Ankömmlinge geschmälert glaubten. Ihr Haupt war Corso Donati, ein Mann von kräftigem Charakter, aber übermüthig, unbändig und tyrannisch, welcher Florenz beherrschen wollte. Er hatte früher Piccarda, seine Schwester, mit Gewalt aus dem Kloster gerissen, um sie einem Edelmann zur Ehe zu geben. Jetzt suchte er die Cerchi als heimliche Verbündete der Aretiner und Pisaner verdächtig zu machen, und seine Partei unter dem Adel durch das Versprechen zu vergrößern, daß er die von Giano della Bella (einem kurz zuvor verbannten Volksbeschützer) zu Gunsten des Volks und zur Bändigung des Adels gemachten Anordnungen abschaffen wolle.

Die offne Feindschaft zwischen den Donati und Cerchi wurde durch eine Erbschaft erweckt, auf welche beide Ansprüche machten (daher sagt der Schlemmer Ciacco von der Partei Corso's, Inferno VI, 74: Superbia, invidia e avarizia sono le tre faville, ch' hanno i cuori accesi), und der Streit begann bei Gelegenheit eines Balles mit Nasenabschneiden und Ermordungen, wobei die Cerchi die ersten Opfer waren. Das Unglück vergrößerte sich, als die florentinischen Welfen sich in die gräuelvollen Händel der Familie der Cancellieri in Pistoja, welche sich in die weiße und schwarze Partei gespalten hatte, als Vermittler mischten, freilich in der Absicht, die welfische Partei in jener Stadt an der Spitze zu erhalten. Die Ruhe der Pistojeser wurde von den

Florentinern theuer bezahlt, denn sie nahmen die Häupter jener schwarzen und weißen Parteien mit sich, und ererbten so den ganzen unheilvollen Streit zu dem ihrigen. Die Weißen reihten sich unter das Haupt der Cerchi, die Schwarzen unter die Donati. Dante, obgleich sich mehr zu den mäßigern Cerchi hinneigend, übernahm gewiß die versöhnende und vermittelnde Rolle, was sich wenigstens aus allen seinen Aeußerungen entnehmen läßt, und war wahrscheinlich auch im Anfang des Jahres 1301 einer der Gesandten, welche zur Beilegung der Streitigkeiten nach Rom gingen. Die Donati, welche schon seit Langem Verbündete des Papstes, also eigentliche Welfen waren, hatten diesen von der Abtrünnigkeit der Cerchi und der Weißen, sowie von der Gefahr, welche von der vergrößerten Macht derselben entspringe, unterrichtet; nun beschlossen sie in einer geheimen Versammlung in der Kirche S. Trinità, Bonifaz VIII. zu bitten, daß er, angeblich um die Ordnung herzustellen, eigentlich aber ihre Partei in den Besitz der Alleinherrschaft zu setzen, den Bruder des Königs von Frankreich, Karl von Valois, an der Spitze eines Heeres nach Florenz schicken möge. Der Papst hatte einstweilen den Kardinal Matteo Acquasparta mit angemessenen Instruktionen gesandt, Juni 1300, welcher zur „Herstellung der Ordnung" nach Kräften die Donati ans Ruder zu bringen und die Cerchi zu unterdrücken bemüht war. Allein obgleich mit großen Ehren aufgenommen, konnte er doch bei der Wachsamkeit des Volks seinen Zweck durchaus nicht erreichen. Ja, als ihm mit einem Pfeil ein Fenster seiner Wohnung eingeschossen wurde, floh er in der Angst über den Arno in das Haus des Messer Tommaso de' Mozzi, und verließ bald Florenz, nachdem er es mit dem Interdict belegt hatte. Jene geheime Versammlung aber erregte bei den Weißen großen Verdacht, sie beschuldigten bei den Prioren die Schwarzen einer Verschwörung gegen die Freiheit und griffen zu den Waffen, was wieder jene als ein Verbrechen gegen den Staat anklagten, und bald erfüllte Kampf und Mordgeschrei alle Straßen von Florenz.

Dies war die bedenkliche Epoche, in welcher Dante, der sich schon vielfach um den Staat verdient gemacht, zu einem der Prioren von Florenz gewählt wurde, welches Amt er vom 15. Juni bis 15. August 1300 verwaltete. Der Zustand, in welchem sich die Stadt befand, machte dieses Amt zu einem wahren Märtyrer-

thum des Gesetzes und der bürgerlichen Ordnung, und mit je mehr Weisheit, Unparteilichkeit und Gerechtigkeit sich Dante dabei benahm, je mehr er nur für Herstellung des Friedens und des gesetzlichen Zustandes arbeitete, desto weniger konnte er es den raub- und herrschgierigen Parteien zu Danke machen. Und wirklich schreibt er auch von diesem Priorat alle Unglücksfälle und alle Verfolgungen her, wie man dies aus einem von Leonardo Bruni aufbewahrten Bruchstück eines seiner Briefe ersehen kann. Jener oben erwähnte Auftritt hatte die Prioren ganz mit Furcht erfüllt, und aller Entschlossenheit und Energie beraubt. Dante allein blieb unerschüttert; er umgab die Prioren mit einer hinreichenden bewaffneten Macht. Nun wurde die Sache untersucht, in beiden Parteien Schuldige gefunden und von beiden Parteien die Häupter verbannt, die Schwarzen, worunter besonders der Hauptstörer Corso Donati, nach Pieve bei Perugia, die Weißen, worunter einige Cerchi, Guido Cavalcanti, der Jugendfreund Dante's, die Adimari u. A., nach Sarzana im jetzigen Genuesischen. Dieser höchst weise Spruch, welcher am besten den Frieden herstellen konnte, wurde auf Dante's Rath gegeben, und daß später die Weißen zurückgerufen wurden, kann ihm gar nicht als Parteilichkeit zur Last gelegt werden, da er zu dieser Zeit nicht mehr Prior war.

Corso Donati und seine verbannten Schwarzen gingen nach Rom, und bewirkten dort durch Vorstellungen, Verläumdungen, Freunde und Bestechungen einen Entschluß des Papstes, welchen Dante so lange für seine unglückliche Vaterstadt gefürchtet, und dem er auch als Prior mit allem Eifer entgegengekämpft hatte. Bonifaz VIII. ernannte Karl von Valois zum Grafen von Romagna, Capitain des Kirchenstaates, Friedensstifter und Reformator der florentinischen Republik, und schickte ihn als solchen mit ansehnlicher bewaffneter Macht nach Florenz. Vor seinem Eintritt in die Stadt verpflichtete sich dieser mit Siegel und Unterschrift, sich keinen Richterspruch anzumaßen, die Ordnung nicht umzustoßen, die Gesetze und Gebräuche der Stadt nicht zu verletzen. So hielt er seinen Einzug am 1. November 1301. Demungeachtet ließ er einige Tage später den Wütherich Corso mit seinem Anhang in die Stadt zurückkommen und erlaubte eine fünftägige Plünderung, Raub und Mord. Die Weißen wurden von allen Aemtern verdrängt, unter lügenhaften Vorwänden verjagt, ermordet, ihre

Häuser verbrannt, und die schändlichste Willkür der Donati war Gesetz in der erschreckten Stadt (Purgat. XX, 70—78).

Dante, welcher Karl von Valois und die Absichten, welche die Feinde der Ordnung mit ihm hatten, wohl kennen mochte, hatte diese Gräuel vorausgesehen und gewußt, was er, der einzige hellsehende und entschlossene Mann, in dieser Unordnung seiner Vaterstadt werth war, und mit schwerem Herzen hatte er sich zu der Gesandtschaft nach Rom hergegeben, welche bei dem Papst den Frieden vermitteln und die Ankunft Karl's von Valois abwehren sollte. (Se io vo, chi resta? Se io resto, chi va?) Allein die Donati mochten dies auch wissen, und es scheint mir sehr wahrscheinlich, daß auf ihre Veranstaltung Dante zum Gesandten erwählt zwei Monate vor Karl's Ankunft von Florenz abreisen mußte, und in Rom zurückgehalten wurde, bis ihre Absicht erreicht war. Denn während seiner Abwesenheit ließen sie ein Gesetz durchgehen, welches den Podestà (damals Messer Cante de' Gabrielli, einen wüthenden Schwarzen) ermächtigte, über die von den frühern Prioren begangenen angeblichen Vergehen zu richten. Durch dieses Gesetz wurde der abwesende Dante mit noch drei andern Bürgern am 27. Januar 1302 in eine Buße von 8000 Lire verurtheilt; wenn sie dieselben nicht in einer gewissen Zeit bezahlten, sollten ihre Güter confiscirt und zerstört werden; aber auch im Zahlungsfall sollten sie auf zwei Jahre von Toskana verbannt sein. Hier folgt die Sentenz, wie sie Arrivabene (Secolo di Dante, p. 655) mittheilt: Condemnationes factae, per nobilem et potentem militem, Dom. Cantem de Gabriellis, Potestatem Florentiae MCCCII. XXVII. Januarii, Dom. Palmerium de Altovitis de Sextu Burghi, Dantem Allagherii de Sextu Sancti Petri majoris, Lippum Bechi de Sextu Ultrarni, Orlandinum Orlandi de Sextu porte Domus. Accusati dalla fama pubblica, e procede ex officio, ut supra de primis, e non viene a particolari, se non che nel priorato contradissono la venuta Domini Caroli, e mette che fecerunt baratterias, et acceperunt quod non licebat per leges, etc., in libras octo millia per uno, et si non solverint fra certo tempo devastentur et mittantur in commune, et si solverint, nihilominus pro bono pacis stent in exilio extra fines Tusciae duobus annis.

Um einem solchen Richterspruch einigen Schein des Rechts zu geben, war Dante des Wuchers und der Bestechlichkeit beschuldigt worden, und die meisten Biographen finden es sehr schwer, jetzt noch zwischen ihm und seinen Richtern zu entscheiden. Ich finde bei dem bekannten Charakter aller betheiligten Personen die Sache sehr leicht, wenn es nicht ein ganz unnützes Unternehmen wäre, bei einem Akt, der nur den Triumph einer raubsüchtigen Partei über eine andere bezeichnen soll, nach dem Recht zu entscheiden. Am 10. März desselben Jahres wurde der Richterspruch mit dem Zusatz bestätigt, daß Dante und seine Genossen lebendig verbrannt werden sollten, wenn sie je in die Gewalt der Florentiner kämen. Das merkwürdige Aktenstück über diese Sentenz ist lange unbekannt geblieben, und erst 1772 von dem bolognesischen Senator Lodovico Savioli in dem Stadtarchiv von Florenz entdeckt worden. Wir geben es hier nach Tiraboschi: Nos Cante de Gabriellibus de Eugubio Potestas civitatis Florentie infrascriptam condemnationis summam damus et proferimus in hunc modum.

Dominum Andream de Gherardinis.
Dominum Lapum Salterelli Judicem.
Dominum Palmerium de Altovitis.
Dominum Donatum Albertum de Sextu Porte Domus.
Lapum Dominici de Sextu Ultrarni.
Lapum Blondum de Sextu Sancti Petri majoris.
Gherardinum Diodati Populi S. Martini Episcopi.
Cursum Domini Alberti Ristori.
Junctam de Biffolis.
Lippam Becchi.
Dantem Allighierii.
Orlanduccium Orlandi.
Ser Simonem Guidalotti de Sextu Ultrarni.
Ser Ghuccium Medicum de Sextu porte Domus.
Guidonem Brunum di Falconeriis de Sextu S. Pietri.

contra quos processimus, et per inquisitionem ex nostro Officio et Curie nostre factam super eo et ex eo quod ad aures nostras et ipsius Curie nostre pervenerit fama publica precedente, quod cum ipsi et eorum quilibet nomine et occasione baracteriarum iniquarum, extorsionum, et illicitorum

lucrorum fuerint condemnati, ut in ipsis condemnationibus docetur apertius, condemnationes easdem ipsi vel eorum aliqui termino assignato non solverint. Qui omnes et singuli per nuntium Comunis Florentie citati et requisiti fuerunt legiptime, ut certo termino jam elapso mandatis nostris parituri venire deberent, et se a premissa inquisitione protinus excusarent. Qui non venientes per Clarum Clarissimi pubblicum Bapnitorem posuisse in Bapnum Comunis Florentie subscriterunt (sic) in quod incurrentes eosdem absentis (sic) contumacia innodavit, ut hec omnia nostre Curie latius acta tenent. Ipsos et ipsorum quemlibet ideo habitos ex ipsorum contumacia pro confessis, secundum jura statutorum et ordinamentorum Communis et populi Civitatis Florentie et ex vigore nostrii arbitrii, et omni modo et jure, quibus melius possumus, ut si quis predictorum ullo tempore in fortiam dicti Communis pervenerit, talis perveniens igne comburatur sic quod moriatur, in hiis scriptis, sententialiter condemnamus. — Lata, pronuntiata et promulgata fuit dicta condemnationis summa per dictum Cantem Potestatem predictum pro tribunali sedentem in Consilio Generali Civitatis Florentie, et lectum per me Bonorum Notarium supradictum sub anno Domini milesimo trecentesimo secundo Indictione XV tempore Domini Bonifatii Pape ottavi die decimo mensis Martii presentibus testibus Ser Masio de Eugubio, Ser Bernardo de Camerino Notariis dicti Domini Potestatis, et pluribus aliis in eodem Consilio existentibus.

Der große Friedensstifter Karl von Valois zog einen Monat darauf im April von Florenz ab, und ließ die Schwarzen als Herren der Stadt zurück, welche nun fürchterlich darin hausten. Auch Dante's Wohnung ward ausgeplündert und verbrannt, und seine Güter theilten seine Feinde unter sich. Seine Gattin Gemma soll unter dem Titel der Mitgift einiges Vermögen gerettet haben, wovon sie sich und die Kinder, welche dem Vater noch nicht folgen konnten, erhielt. Dante erfuhr in Siena sein und seiner Vaterstadt schreckliches Schicksal. Eine Menge Verbannte kamen dort zusammen, Weiße und Gibellinen näherten sich einander, durch das gemeinsame Unglück und den gemeinsamen Zweck ver-

bunden, und Dante, der nichts sehnlicher wünschte, als eine friedliche Rückkehr in die einige, von allen Parteizwisten befreite Vaterstadt, blieb bei ihnen bis zum Juli 1304, und stand ihnen mit Rath und That, beschwichtigend und immer zum Frieden lenkend bei, mußte freilich auch zuweilen der ungestümen Mehrzahl nachgeben.

Der Charakter der Sanesen gewährte den Verbannten nicht lange Sicherheit, und sie zogen nach Gargonza in Val d'Ambra unweit Arezzo. Dort suchten sie sich zu ordnen, um ihren Operationen mehr Einheit und Wirkung zu geben. Sie erwählten den Grafen Alessandro da Romena zu ihrem Haupt, und gaben ihm zwölf Kriegsräthe zur Seite, unter welchen auch Dante sich befand. Hierauf begaben sich 1303 die Verbannten, wahrscheinlich von trügerischen Hoffnungen angezogen, nach Arezzo, wo eine sehr ansehnliche Partei der gemäßigten Gibellinen unter dem Podestà Uguccione della Faggiuola herrschte, und wo Dante eine innige Freundschaft mit dem gleichfalls vertriebenen Messer Bosone von Gubbio schloß. Doch Uguccione, der ein tüchtiges Parteihaupt und geborner Herrscher, aber auch ein Abenteurer war, der auf jede Art sein Glück zu machen suchte, war von Bonifaz durch die Hoffnung eines Kardinalshutes für seinen Neffen gekirrt worden, und betrug sich nun gegen die Weißen so kalt und zweideutig, daß sie sich nach Forli zu dem Vicar Scarpetta degli Ordelaffi begaben. Hier hoffte Dante eine Zeit lang seinen sehnlichsten Wunsch der Rückkehr nach Florenz in Erfüllung gehen zu sehen. Bonifaz VIII., der sein ganzes Leben in Händeln zugebracht hatte, war auch an einem bösen Handel gestorben, und der treffliche Benedikt XI. ihm gefolgt. Dieser sandte sogleich den Kardinal Niccolò Albertini von Prato als Friedensvermittler nach Florenz. Bei dieser Gelegenheit zeigt sich, daß Dante (vielleicht ganz allein unter den Vertriebenen) immer für eine friedliche Ausgleichung des Parteizwistes war, indem er jenen (von Herrn Prof. Witte aufgefundenen) Brief an den Kardinal schrieb, worin er im Namen aller Verbannten die friedfertigsten Gesinnungen darlegt, und ihre Liebe zum Vaterland und die Sehnsucht zur Rückkehr auf eine rührende Art äußert. Indessen seine Hoffnung sollte sich nicht erfüllen. Das Geschäft des Kardinals war zwar soweit gediehen, daß einige Verbannte zurückgerufen wurden, mit

welchen die Unterhandlung wegen der Rückkehr Aller schon begann. Allein die Schwarzen vereitelten alle seine Bemühungen, und machten ihn durch schändliche Verläumdungen und verfälschte Briefe so verhaßt, daß er im Unmuth die Stadt excommunizirte und am 4. Juni 1304 verließ. Bald darauf starb auch Benedikt XI., wahrscheinlich von den Schwarzen vergiftet, deren Häupter er zur Rechtfertigung nach Rom berufen hatte, und Florenz war wieder den schrecklichsten Greueln preisgegeben.

Jetzt machten aber auch auf die Weißen und Gibellinen Dante's Friedensworte keine Wirkung mehr, und auf des Kardinals Einladung ward allgemein ein Sturm gegen Florenz beschlossen. Sie hatten eine bedeutende Heeresmacht unter den Befehlen des Alessandro da Romena zusammengebracht. Der Sturm war auf den 23. Juli 1304 festgesetzt. Ein junger Florentiner, Baschiera de' Tosinghi, welcher das Vordertreffen befehligte, ließ sich unvorsichtiger Weise durch Briefe von Weißen in Florenz zum Angriff bewegen, ohne die Pisanischen und Pistoischen Hülfstruppen abzuwarten. Der Anfang war ganz glücklich. Sie kamen, ohne Widerstand zu finden, an den Borgo a S. Gallo, überrumpelten die Porta degli Spadari, und drangen bis gegen die Kirche der S. Reparata vor. Auf dem Platz S. Marco stellten sie sich in Schlachtordnung, den Degen in der Hand, aber das Haupt mit Oelzweigen bekränzt, riefen sie: Frieden, Frieden! Aber plötzlich brachte ein Mißverständniß einen panischen Schrecken in ihre Reihen, sie eilten aus der Stadt, brachten das übrige Heer in Furcht und Verwirrung, welches sich sogleich nach allen Seiten hin zerstreute. Daß Dante an diesem Sturm Theil genommen habe, wird von keinem der gleichzeitigen Historiker gesagt. Er mag sich wohl in der Nähe aufgehalten haben, gewiß mit pochendem Herzen, um den Ausgang abzuwarten, und im glücklichen Fall gleich den Frieden zu befestigen.

Hielt sich aber Dante schon lange zu keiner Partei, so mochte er jetzt in der Ansicht noch mehr bestärkt sein, daß, so lange Parteien gegen einander kämpften, niemals in seiner Vaterstadt von Ausgleichung und von Herstellung der Ordnung und der alten Verhältnisse die Rede sein könne. Er sagte sich also nun von allen Parteien los, da ihr Streben mit seiner uneigennützigen Vaterlandsliebe doch nichts gemein hatte, und seine Gedanken

beschäftigten sich von nun an mit einem Erretter, der mit kräftiger Hand und hohem Sinn sein Ideal eines glücklichen Reiches verwirklichen, dem Papst seine Gränze anweisen, und in den Städten und unter den Fürsten einen allgemeinen Frieden befestigen sollte. Daß ihn seine Biographen bis auf die neueste Zeit deswegen eines eifrigen Gibellinismus beschuldigt haben, zeigt Unverstand, und beweist, daß man sich in Italien immer noch nicht über den kleinlichen Parteigeist erheben kann, und, so lange dies der Fall ist, nie den eignen großen Dichter wird verstehen können. [1])

1) Dreimal in der Divina Commedia deutet Dante auf diesen Erretter Italiens hin. Zuerst im ersten Gesang des Inferno, und zwar hier auf eine Weise, die einen wirklich und menschlich existirenden Befreier und Hersteller Italiens nicht verkennen läßt. Er sagt darin: Zur Zeit seines Priorats gerieth er in einen finstern Wald (bezeichnet den traurigen Zustand Italiens durch die Gesunkenheit der kaiserlichen und päpstlichen Gewalt), worin ihn der Panther (das von Parteien zerrissene Florenz), der Löwe (Karl von Valois) und ganz besonders die Wölfin (die gierige römische Kirche) ängstigt. Virgil sagt ihm, diese gierige Wölfin würde nicht eher ruhen, als bis der Veltro (Windhund) käme. Dieses Symbol des Windhunds hat viele Auslegungen, und darunter ungereimte, veranlaßt; Manche haben Christum, Andere gar einen Tartarenfürsten darunter verstanden. Die Hauptmeinungen sind auf drei Personen gerichtet: Uguccione della Faggiuola, Kaiser Heinrich VII. und Cane Scaligero. Auf den Erstern kann ich nirgends die geringste Anspielung entdecken, dafür scheint mir aber Alles, sowohl der Name als die übrigen Eigenschaften auf Cane zu passen, besonders nach dem, was später von Dante's erstem Aufenthalt bei Cane gesagt wird, und nach der sehr gegründeten Vermuthung, daß Dante erst bei Maroello Malaspina oder ein Jahr später bei Cane die Fortsetzung seines Gedichts vorgenommen und jenen ersten Gesang des Inferno umgearbeitet habe. Kopisch's Auslegung des Verses 105 scheint mir zu gezwungen und nur aus dessen Ansicht erklärlich, daß in der ganzen Divina Commedia keine Persönlichkeit, sondern nur Allegorie und Symbolik zu finden sei. Dante's kräftige Persönlichkeit, eigenthümliche Ansicht über seine Zeit, Hoffnung und Furcht tritt im Gegentheil in jedem Gesang hervor, und macht uns allein den Dichter und sein Werk so werth. Daß unter dem Veltro weder Gott noch Christus, noch ein Papst gemeint sei, sagen die Verse 106—108: „Er wird das weltliche römische Reich wieder herstellen, und das weltliche Papstthum vernichten." Dasselbe sagt Dante im Purgat. XXX, 34—45: „Das Gefäß, das die Schlange zerbrach, ist nicht mehr; doch wer die Schuld trägt, der wird die göttliche Rache nicht durch eine auf dem Grab des Gemordeten gegessene Suppe abwenden (dies deutet offenbar auf Karl von Anjou, der die kaiserliche Macht

Nach dem verunglückten Plan der Gibellinen auf Florenz folgte Dante dem Grafen Aleſſandro da Romena über Mugello ins Caſentiniſche, und wurde in S. Godenzo von Guido Salvatico gaſtfrei aufgenommen. Er blieb da kurze Zeit, machte mehre Ausflüge und ging von da nach Bologna, das ihm von frühern Zeiten her eine befreundete Stadt war (Mai 1305). Dahin nahm er ſeinen 13jährigen Sohn Pietro mit, den er bisher in Siena hatte erziehen laſſen, und führte ihn in der weltberühmten Univerſität in die juriſtiſchen Studien ein. Ein Interdikt aber, das die Hochſchule von dem Papſt Clemens V. traf, vertrieb nebſt allen Lehrern auch Dante mit ſeinem Sohn nach Padua, 1306. In dieſer neuen Heimath ward Dante bald mit mehren vornehmen Familien bekannt, wie den Scrovigni, Carrara, Macaruffi, Pappafava, und einigen derſelben wurde er auch befreundet.[1]). Ueberhaupt genoß er hier, wie überall, wohin er kam, einer großen Achtung wegen ſeiner Gelehrſamkeit und Rechtlichkeit, und diente bei manchen wichtigen Verhandlungen bald als Zeuge, bald als Procurator. Dies beweiſt der von Pelli in

---

in Italien vernichtete durch einen Mord, und dann nach dem damaligen Aberglauben auf dem Grabe Konradin's eine Suppe aß); doch der Adler (alſo ſehr deutlich das weltliche römiſche Reich) wird nicht ohne Erben bleiben; er gab von ſeinen Federn (Reichthümern) dem Wagen (der Kirche) ab, die davon eine Mißgeburt (geiſtliches und weltliches Reich) und dann eine Beute (der Habgier) wurde. Doch ſeh' ich ihm (dem Adler) eine günſtige Zeit kommen, in welcher ein Kaiſer die Kirche wieder auf ihr eigentliches Reich beſchränken wird." Und daß in der dritten gewöhnlich angeführten Stelle, Parad. XXX, 133, kein Papſt als der Herſteller der göttlichen Ordnung auf Erden gemeint ſei, geht deutlich aus Vers 142—148 hervor. Ueberhaupt findet ſich nirgends ein Beweis, daß Dante viel auf einen Papſt gehofft habe, welcher mit Entäußerung von aller weltlichen Macht nur das geiſtige Wohl beförderte. Es ließ ſich ein ſolcher auch nicht ſo leicht denken, als vielmehr ein kräftiger Herrſcher, der ihm die weltliche Macht entriſſe. Daß aber Dante's Perſönlichkeit und ſein ganzes Leben nach und nach in der Divina Commedia dargeſtellt wird, ließe ſich von mehr als Einer Seite darthun, wenn hier der Ort zu ſolchen Entwicklungen wäre.

1) Einer von der Familie der Scrovigni ſagt Dante im Inferno XVII, 67: „Da du noch lebſt, und es erzählen kannſt, ſo wiſſe, daß mein Nachbar in Padua, Vitaliano del Dante, der jetzt noch lebt, bald auch hier unten mein Nachbar ſein wird, da er ein arger Wucherer iſt."

seinen Memorie angeführte Contract, der am 27. August 1306 im Hause des Messer Pappafava abgeschlossen, und worin Dante, als wohnhaft in dem Quartier S. Lorenzo in Padua, als Zeuge aufgeführt wird. Auch mit den Malaspina, eifrigen Welfen, hatte er schon eine innige Freundschaft geschlossen, und vermittelte in ihrem Namen hier einen Frieden mit dem Bischof von Luni, Antonio Canulla. [1])

Wahrscheinlich bald nach diesem Dienst besuchte er seine Freunde, die Malaspina selbst, in der Lunigiana, wo er nach seinen Umständen äußerst glücklich einige Monate des Jahres 1307 zugebracht haben muß bei Maroello Malaspina. Die Malaspina waren eine alte fürstliche Familie, welche in der Geschichte Italiens mehre berühmte Namen lieferte, daher ihr Dante im Purgatorio VIII, 121 ein sehr schönes Denkmal setzt. Currado Malaspina, der Vater von Dante's Gastfreund Maroello, fragt dort Dante um Nachrichten aus Valdimagra. Dante antwortet ihm: „Ich war nie in Euerm Land, aber wo ist ein Ort in ganz Europa, wohin nicht der Ruf, der Euer Haus ehrt, gedrungen sei; er schallt so weit unter dem Adel und dem Volk, daß auch die, welche noch nie dort waren, davon Kunde haben. Ich schwöre Euch, daß Euer edles Geschlecht nichts verliert von dem Ruhm der Freigebigkeit und der Tapferkeit. Natur und Erziehung hat ihm solch hohen Sinn gegeben, daß es, wie sehr auch das sündige Kirchenhaupt die Welt verdirbt (Bonifaz VIII.), doch seinen rechten Weg geht, und den schlechten verachtet." — Man sieht aus dem letzten Lobspruch, wie gut Dante mit seinen Grundsätzen sich mit dieser welfischen Familie befreunden konnte, welche

---

1) Die beiden Dokumente, welche Pelli hierüber anführt, lauten: 1) Il magnifico signor Franceschino Marchese Malaspina fece suo procuratore Dante Alighieri di Fiorenza, a ricever e dar pace, da farsi tra il venerabile padre il Signore Antonio vescovo di Luni da una parte, e il signore Franceschino in nome proprio e di Maroello e Corradino fratelli Marchesi Malaspina dell' altra parte; e a promettere che il signor Franceschino detto procurerà la ratifica del Signore Corradino per se e i suoi fratelli. — 2) Nel 1306 addi 6. Ottobre all' ora terza fu fatta la pace tra il venerabile padre signor D. Antonio vescovo per una parte e Franceschino Marchese Malaspina e ancora Maroello Marchese Malaspina, che il detto S. Franceschino procurerà e la ratifica.

ebenso wie er Parteirücksichten der Rechtlichkeit unterordnete. Auch Marcello's Gattin, Alagia, einer Nepotin des Papstes Hadrian V., aus der Familie der Fieschi de' Conti di Lavagna, erwähnt Dante auf ehrenvolle Weise im Purgat. XIX, 142, wo Hadrian zu ihm sagt: „Wenn du mich auf Erden dem Gebete irgend Jemandes empfehlen willst, so habe ich Niemanden als meine Nichte Alagia, die eine vortreffliche Frau ist, wenn sie unsere Familie nicht verderbt hat." Dante widmete diesem Marcello Malaspina das Purgatorio. — Noch wird von seinem Aufenthalt bei Malaspina ein merkwürdiges Ereigniß in Betreff seiner Divina Commedia erzählt, welches bewiese, daß Dante sein großes Gedicht schon vor seinem Exil angefangen habe. Boccaccio behauptet dies von den sieben ersten Gesängen, und versichert es von einem Schwestersohn Dante's, Leone Poggi, gehört zu haben, welcher diese sieben Gesänge in einem Koffer, der beutelustigen Wuth des das Haus Dante's plündernden Volks entzogen, gefunden, und sie dem Dino di Messer Lambertuccio Frescobaldi zu lesen gegeben, welcher sie nach Styl und Tiefe der Gedanken für ein Werk Alighieri's hielt. Dieser habe sie dem Marchese Marcello Malaspina geschickt, um sie Dante zuzustellen, und auf dessen Aufforderung habe Dante sein Werk fortgesetzt. Leonardo Bruno, ein sichererer Biograph, bestätigt dies, und Boccaccio und Benvenuto glauben den Punkt der Fortsetzung deutlich im Anfang des achten Gesanges des Inferno zu finden: I' dico seguitando. [1])

---

1) Eine Bestätigung dieser Meinung finden wir in der ersten Canzone der Vita Nuova, in den Worten der früher angeführten Stanze: E che dirà nell' Inferno a' mal nati: I' vidi la speranza de beati. Diese Stelle beweist, daß Dante, der sie ungefähr im 25. Jahre schrieb, schon damals wenigstens die Idee der Commedia gefaßt haben muß. Nach seinen früher angeführten Worten verschob er die Fortsetzung, bis er mit allem Eifer die Tiefen der Philosophie und Theologie ergründet haben würde, und dies geschah nach dem Convito (Tratt. II, cap. XIII) 30 Monate nach Beatricens Tod. So wäre der Anfang der sieben ersten Gesänge in das Jahr 1295 zu setzen, und diese müssen wohl vor seiner Wahl zum Prior der Republik Florenz beendigt gewesen sein, da die Jahre 1300 und 1301 die unruhigste und stürmevollste Zeit seines Lebens war. Freilich sagt er schon im ersten Gesang, daß er im Jahr 1300 in jenen Wald gelangt sei, und verkündigt Thatsachen voraus, die erst nach dieser Zeit geschehen sind. Allein es wird

Mit der Verlängerung seines Exils, mit der Bekanntschaft so vieler ausgezeichneter Männer von allen Parteien erweiterte sich Dante's Sinn immer mehr, wurden seine politischen Ansichten immer reifer; er umfaßte nun nicht bloß das Wohl seiner Vaterstadt, er umfaßte nun ganz Italien mit seinen Sorgen und Wünschen, und sah das Glück von Florenz nur in Folge des Glücks des gemeinsamen Vaterlands wieder aufblühen. Seit dem verunglückten Plan der weißen Partei auf Florenz sah er von keiner Seite her Hoffnung zur Erfüllung seiner heißen Wünsche. Jetzt ging in Norditalien eine Veränderung vor, die seine Niedergeschlagenheit von Neuem zur Begeisterung entflammte. In Verona hatte Alberto Scaligero bis zum Jahr 1301 regiert, und die gibellinische Partei scheint sich unter ihm in der Enge befunden zu haben, denn Dante macht im Purgat. VI, 106 dem Kaiser Albrecht Vorwürfe über seine Vernachlässigung und geringe Unterstützung so vieler Familien:

Vieni a veder Montecchi e Cappelletti,
Monaldi e Filippeschi, om senza cura:
Color già tristi, e costor con sospetti.
Vien, crudel, vieni, e vedi la pressura
De tuoi gentili, e cura lor magagne.

Alberto hinterließ drei Söhne: Bartolommeo, Alboino und Canefrancesco. Der letztere war geboren am 9. März, 1291.

Non se ne sono ancor le genti accorte
Per la novella età, che pur nove anni
Son queste rote intorno di lui torte.

Bartolommeo wurde sogleich vom Volk als Herr der Stadt bestätigt. Mit gleicher Gewalt folgte ihm sein Bruder Alboino (März 1304), welcher aber bald gezwungen wurde, Cane zum Mitherrscher anzunehmen. Beide regierten zusammen bis zum

---

von Vielen, gewiß mit Recht behauptet, daß, als er im Jahr 1306 (denn in diesem Jahr kam er erst zum Marchese Malaspina) sich vornahm, sein Werk fortzusetzen, er gewiß den ersten Gesang noch einmal durcharbeitete, sowie er auch im 6. Gesang die Rede jenes Florentiners im dritten Kreis der Hölle veränderte oder verlängerte. Von vielen Commentatoren wird behauptet, daß jene Rede des Ciacco gleichsam eingeschoben sei, als dem Charakter der Person nicht angemessen.

Jahr 1308, wo Cane als alleiniger und absoluter Regent vom Volk anerkannt und ihm als solchem Gehorsam geschworen wurde. Dieser Cane zeichnete sich schon jetzt, ein Jüngling von achtzehn Jahren, durch seltne Eigenschaften des Geistes und Herzens aus, und zog die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich. Er war also ein Mann für Dante's Plan. Daher läßt sich dieser von seinem Vorfahren Cacciaguida im Parad. XVII, 76 verkündigen: „Deine erste Zuflucht wird Can Grande sein, den der Einfluß seines Gestirns schon zu großen Thaten entflammt. Schon in seiner Jugend wird sein hoher Sinn weit glänzen, seine Freigebigkeit, Großmuth und Thätigkeit, so daß selbst seine Feinde ihn loben werden." So ging also Dante im Jahr 1308 nach Verona zu Can Grande degli Scaligeri della Scala, ward von dem jungen Helden wie ein Vater aufgenommen, und empfing von ihm allen Schutz, alle Liebe und Unterstützung. Von da an machte er Verona fast bis zu seinem Lebensende zum bleibenden Wohnsitz oder doch zum Mittelpunkt, zu welchem er nach allen seinen Ausflügen immer wieder zurückkehrte. [1])

Can Grande's Hof war einer der glänzendsten in der Lombardei. Er versammelte bei sich alle ausgezeichneten Personen, welche ein ungünstiges Geschick zwang, entfernt von ihrem Vaterland zu leben. Ebenso gehörte aber auch zum Glanz des Hofes eine Schaar von Troubadours, Sängern und Spaßmachern. Einer der ausgezeichnetern Gäste war der Historiker Sagacio Muzio Gazzata von Reggio, welcher die ganze Lebensweise unter den an diesem Hof Aufgenommenen beschrieben hat. In dem Palast waren ihnen besondere Zimmer angewiesen, und angemessene Symbole verzierten jede einzelne Wohnung: der Triumph die der Krieger, der Musenhain die der Dichter, Merkur die der Künstler, das Paradies die der Priester, alle aber die unbeständige Fortuna.

---

1) Also die Verse Paradiso XVII, 70—72 sind nicht gerade wörtlich zu nehmen. Er nennt wahrscheinlich die übrigen Aufenthalte in Arezzo, Gubbio, der Lunigiana ꝛc. keine Zuflucht, weil er von da aus immer noch für seine demnächstige Rückkehr nach Florenz unmittelbar arbeitete und hoffte, und immer in Toskana blieb, dann aber für immer in die Lombardei wegzog, mit ganz andern Absichten und Planen, und gleichsam ein neues geistiges Leben anfing.

Mit gleicher Großmuth empfing und behandelte Cane an seinem Hof auch seine ausgezeichnetern Kriegsgefangenen, wie Giacomo von Carrara, Vanne Scornazano, Albertino Mussato und viele Andere. Alle hatten ihre Bedienung und ihren Tisch. Daß an einem so lustigen Hofe bei der überschäumenden Jugend des kräftigen Gastherrn unter den Troubadours und Spaßmachern mancher Scherz vorfiel, gegen den die ernste Miene des mit ganz andern Dingen beschäftigten Dichters abstach, und daß dies manche neckende Stichreden und Vergleichungen erweckte, ist natürlich. So wird die bekannte Anekdote erzählt, daß, als ein Giullaro einst die ganze Gesellschaft besonders unterhalten und heiter gestimmt hatte, Can im Scherz den Dichter fragte, warum doch dieser Spaßmacher Allen besser gefalle als er, worauf Dante nur erwiederte: Gleich und Gleich gesellt sich gern. Eine andere noch beißendere Antwort hat Arrivabene (Secolo di Dante, p. 771) aufbewahrt. Indessen Dante verstand den Scherz, konnte selbst sehr heiter sein, und wenn ihm die brausende Jugend lästig war, so hatte er alle Erlaubniß, sich zurückzuziehen und seinen ernsten Betrachtungen nachzuhängen. Außerdem merkte er wohl, wie jene Scherze gemeint waren, aus der auszeichnenden Hochachtung, womit ihm im Uebrigen an diesem Hof begegnet wurde, wie er auch im Parad. XVII, 73 anmerkt:

Ch' avrà in te sì benigno riguardo,
Che del fare e del chieder tra voi due
Fia prima quel, che tra gli altri è più tardo,

und Nichts störte bis ans Ende das schöne Verhältniß zwischen dem großen Dichter und dem großen Fürsten. Hier fand jener endlich Muße, neben manchen Diensten, die er seinem Gönner erwies, an seinem großen Werke fortzuarbeiten, das er von nun an unter allen Stürmen seines Lebens nicht mehr aus der Hand legte. Man glaubt auch, daß er 1310 seinen Sohn Pietro zu sich nach Verona habe kommen lassen, um dort seine Studien zu leiten. Von dieser Stadt aus machte er wahrscheinlich manche Streifzüge ins Gebirg, und benutzte die großartigen Naturscenen zu herrlichen Gemälden in seinem Gedichte. So steht im Inferno XX, 61—93 eine genaue Beschreibung des Guardasees, des Pennins, des Val di Monica, der trentinischen Alpen, des Mincio

gottesfürchtige Heinrich, berühmter Mehrer und Kaiser, eilt zu deiner Hochzeit. Er wird dich aus den Banden der Bösen befreien, und die Ruchlosen mit dem Schwerte vertilgen. Aber er wird allen Denen verzeihen, die seine Barmherzigkeit anrufen. Nachkommen der Longobarden, legt eure Grausamkeit ab, damit, wenn der hohe Adler mit Blitzesschnelle herniedersteigt, er nicht seine Jungen verstoßen, und das Nest von jungen Raben besetzt finde. Bereitet also eure Gemüther zur Unterwürfigkeit, und bedenkt, daß, wer der Obrigkeit widerstrebt, der göttlichen Ordnung zuwiderhandelt. Aber ihr Unterdrückten, die ihr traurig seid, erhebet eure Seele, denn euer Heil nahet. Seid demüthig und leget euren Haß ab, damit der Thau der himmlischen Gnade auf ein fruchtbares Feld niederfalle, und die Früchte des wahren Friedens bringe. Verzeihet nun, die ihr mit mir Beleidigung erduldet habt, damit der göttliche Hirte euch für seine wahre Heerde erkenne, von welchem aus sich die Macht St. Peter's und Cäsar's theilt. Wenn euch nicht alte Schuld blendet, so könnt ihr sehen, wie beiderlei Macht auf gleiche Weise vertheilt ist. Wachet also, gehet eurem König entgegen, Bewohner Italiens, und erhaltet ihm nicht nur euern Gehorsam, sondern als Freie erhaltet ihm auch das Reich. Aber habt auch Ehrfurcht vor seinem Ansehen. Ihr trinkt aus seinen Quellen, ihr schifft auf seinen Meeren, ihr übersteigt seine Alpen, ihr erfreut euch aller öffentlichen Dinge, und besitzt euer Privateigenthum nur durch das Band seiner Gesetze. Denn gehört dies Alles nicht Gott, und erhellt es nicht aus vielen Wundern, daß Gott den römischen Fürsten auserwählt habe? und bekennt nicht die Kirche, daß er mit den Worten Christi bestätigt worden ist? — Und Er, der durch die Offenbarung des Geistes Mensch wurde, theilte die Erde in zwei Reiche, und gab Alles sich und Cäsarn, und verordnete, daß beiden gegeben würde, was ihnen gebührt. Aber wenn eure Hartnäckigkeit die Wahrheit noch nicht erkennt, und weitern Beweis verlangt, so prüfet die Worte Christi, als er gebunden war. Denn als Pilatus ihm sein Reich entgegensetzte, so bestätigte Christus, daß Cäsar's Reich höher sei. Darum öffnet eure geistigen Augen, da Gott euch Heinrich zu eurem König gegeben hat. Denn er ist's, welchen Petrus, Gottes Statthalter, uns zu ehren mahnt."

Heinrich VII. machte indessen in Norditalien anfangs schnelle

Fortschritte. Sein vortrefflicher Charakter versöhnte alle Parteien, er durchzog die meisten Städte der Lombardei, und alle Verbannte derselben, Welfen wie Gibellinen, wurden zurückgerufen; auch andere Städte Mittelitaliens wußte er sich durch Vicare und Unterhändler zu gewinnen. Nur das hartnäckige Florenz zeigte sich als wüthender Feind aller Ordnung. Es stand als Haupt einer unversöhnlichen Partei gegen den Kaiser auf, und suchte durch alle Mittel auch andere Städte, die schon versöhnt waren, wieder von Recht und Gesetz abzubringen. Wohl kannte Dante „diese giftige Viper, dieses räudige Schaaf", welches ganz Italien anzustecken drohte. Er hielt sich damals in Toskana auf, und versuchte durch einen eindringlichen Brief wenigstens den Bessern in seiner Vaterstadt die Augen über ihre Verirrung zu öffnen und zum Verlassen ihrer einseitigen Stellung in dem großen Bund der Religion und des Friedens zu bewegen. Der Brief ist der Hauptsache nach abermals eine Auseinandersetzung seines großen Themas, daß Friede und Glück der Staaten nur in einem großen Weltreich festgestellt werden können, wo die Kirche das geistige, der Kaiser das weltliche Wohl vertrete.

Um seine Ideen noch weiter auszuführen und mehr zu verbreiten, zugleich dem Kaiser die Herzen zu eröffnen und den Weg „durch den finstern Wald" (Inferno I) zu bahnen, schrieb Dante in demselben Jahr seinen Tractatum de Monarchia, wovon früher die Rede war.[1]) Unterdessen hatte Heinrich VII., erfüllt

---

1) Dieses Buch hatte nach Boccaccio's Erzählung ein sonderbares Schicksal: „Es wurde mehre Jahre nach dem Tode des Verfassers von dem Kardinal Beltrame del Poggetto, Legaten des Papstes Johann XXII., verdammt. Die Ursache dieses Verfahrens war, daß Ludwig von Baiern, welcher von den deutschen Kurfürsten zum römischen König gewählt, wider Willen des Papstes Johann zu seiner Krönung nach Rom kam, einen Minoriten, Namens Pietro della Cornara, zum Papst wählte und viele Kardinäle und Bischöfe einsetzte, und von seinem Papst sich krönen ließ. Als darauf bei manchen Fällen Zweifel über seine Autorität entstanden, machte er und seine Partei Gebrauch von jenem zufällig aufgefundenen Buche zur Rechtfertigung und zum Beweis der Gültigkeit seiner Würde. Dadurch wurde das Werk, das vorher kaum gekannt war, plötzlich berühmt. Bald darauf aber kehrte Ludwig nach Deutschland zurück, und seine Partei, besonders die Kleriker, wurden verjagt und zerstreut. Der genannte Kardinal bekam das

gottesfürchtige Heinrich, berühmter Mehrer und Kaiser, eilt zu deiner Hochzeit. Er wird dich aus den Banden der Bösen befreien, und die Ruchlosen mit dem Schwerte vertilgen. Aber er wird allen Denen verzeihen, die seine Barmherzigkeit anrufen. Nachkommen der Longobarden, legt eure Grausamkeit ab, damit, wenn der hohe Adler mit Blitzesschnelle herniedersteigt, er nicht seine Jungen verstoßen, und das Nest von jungen Raben besetzt finde. Bereitet also eure Gemüther zur Unterwürfigkeit, und bedenkt, daß, wer der Obrigkeit widerstrebt, der göttlichen Ordnung zuwiderhandelt. Aber ihr Unterdrückten, die ihr traurig seid, erhebet eure Seele, denn euer Heil nahet. Seid demüthig und leget euren Haß ab, damit der Thau der himmlischen Gnade auf ein fruchtbares Feld niederfalle, und die Früchte des wahren Friedens bringe. Verzeihet nun, die ihr mit mir Beleidigung erduldet habt, damit der göttliche Hirte euch für seine wahre Heerde erkenne, von welchem aus sich die Macht St. Peter's und Cäsar's theilt. Wenn euch nicht alte Schuld blendet, so könnt ihr sehen, wie beiderlei Macht auf gleiche Weise vertheilt ist. Wachet also, gehet eurem König entgegen, Bewohner Italiens, und erhaltet ihm nicht nur euern Gehorsam, sondern als Freie erhaltet ihm auch das Reich. Aber habt auch Ehrfurcht vor seinem Ansehen. Ihr trinkt aus seinen Quellen, ihr schifft auf seinen Meeren, ihr übersteigt seine Alpen, ihr erfreut euch aller öffentlichen Dinge, und besitzt euer Privateigenthum nur durch das Band seiner Gesetze. Denn gehört dies Alles nicht Gott, und erhellt es nicht aus vielen Wundern, daß Gott den römischen Fürsten auserwählt habe? und bekennt nicht die Kirche, daß er mit den Worten Christi bestätigt worden ist? — Und Er, der durch die Offenbarung des Geistes Mensch wurde, theilte die Erde in zwei Reiche, und gab Alles sich und Cäsarn, und verordnete, daß beiden gegeben würde, was ihnen gebührt. Aber wenn eure Hartnäckigkeit die Wahrheit noch nicht erkennt, und weitern Beweis verlangt, so prüfet die Worte Christi, als er gebunden war. Denn als Pilatus ihm sein Reich entgegensetzte, so bestätigte Christus, daß Cäsar's Reich höher sei. Darum öffnet eure geistigen Augen, da Gott euch Heinrich zu eurem König gegeben hat. Denn er ist's, welchen Petrus, Gottes Statthalter, uns zu ehren mahnt."

Heinrich VII. machte indessen in Norditalien anfangs schnelle

Fortschritte. Sein vortrefflicher Charakter versöhnte alle Parteien, er durchzog die meisten Städte der Lombardei, und alle Verbannte derselben, Welfen wie Gibellinen, wurden zurückgerufen; auch andere Städte Mittelitaliens wußte er sich durch Vicare und Unterhändler zu gewinnen. Nur das hartnäckige Florenz zeigte sich als wüthender Feind aller Ordnung. Es stand als Haupt einer unversöhnlichen Partei gegen den Kaiser auf, und suchte durch alle Mittel auch andere Städte, die schon versöhnt waren, wieder von Recht und Gesetz abzubringen. Wohl kannte Dante „diese giftige Viper, dieses räudige Schaaf", welches ganz Italien anzustecken drohte. Er hielt sich damals in Toskana auf, und versuchte durch einen eindringlichen Brief wenigstens den Bessern in seiner Vaterstadt die Augen über ihre Verirrung zu öffnen und zum Verlassen ihrer einseitigen Stellung in dem großen Bund der Religion und des Friedens zu bewegen. Der Brief ist der Hauptsache nach abermals eine Auseinandersetzung seines großen Themas, daß Friede und Glück der Staaten nur in einem großen Weltreich festgestellt werden können, wo die Kirche das geistige, der Kaiser das weltliche Wohl vertrete.

Um seine Ideen noch weiter auszuführen und mehr zu verbreiten, zugleich dem Kaiser die Herzen zu eröffnen und den Weg „durch den finstern Wald" (Inferno I) zu bahnen, schrieb Dante in demselben Jahr seinen Tractatum de Monarchia, wovon früher die Rede war.[1]) Unterdessen hatte Heinrich VII., erfüllt

---

1) Dieses Buch hatte nach Boccaccio's Erzählung ein sonderbares Schicksal: „Es wurde mehre Jahre nach dem Tode des Verfassers von dem Kardinal Beltrame del Poggetto, Legaten des Papstes Johann XXII., verdammt. Die Ursache dieses Verfahrens war, daß Ludwig von Baiern, welcher von den deutschen Kurfürsten zum römischen König gewählt, wider Willen des Papstes Johann zu seiner Krönung nach Rom kam, einen Minoriten, Namens Pietro della Cornara, zum Papst wählte und viele Kardinäle und Bischöfe einsetzte, und von seinem Papst sich krönen ließ. Als darauf bei manchen Fällen Zweifel über seine Autorität entstanden, machte er und seine Partei Gebrauch von jenem zufällig aufgefundenen Buche zur Rechtfertigung und zum Beweis der Gültigkeit seiner Würde. Dadurch wurde das Werk, das vorher kaum gekannt war, plötzlich berühmt. Bald darauf aber kehrte Ludwig nach Deutschland zurück, und seine Partei, besonders die Kleriker, wurden verjagt und zerstreut. Der genannte Kardinal bekam das

von seinem Versöhnungswerke, sich zu lange in der Lombardei aufgehalten, und den gegen ihn gerichteten Bund an seinen Enden bekämpft, anstatt gleich auf den Mittelpunkt, Florenz, loszugehen. Er ließ dadurch den Florentinern Zeit, sich zu verstärken und den Bund immer mehr zu befestigen, während er sich selbst mit der Bekämpfung der immer von Neuem von ihm abfallenden Städte schwächte. Dante kannte seine Italiener besser, und sah mit Schmerzen den Verlust einer kostbaren Zeit, der das Mißlingen des ganzen Unternehmens zur Folge haben konnte. Er schrieb also an den Kaiser am 16. April 1311 den herrlichen Brief, worin er ihn dringend bittet, seine Kräfte gleich gegen Florenz zu wenden, welches allein ihm die vielen Feinde in Italien erregte. Auch Clemens V., eine elende Creatur Philipp's des Schönen, welcher Heinrich's Königswahl selbst betrieben hatte, bereitete ihm nun alle möglichen Schwierigkeiten,[1]) begünstigte den Bund gegen ihn, und gab diesem den König von Neapel zum Haupt, der denn auch in ganz Mittelitalien alle Gibellinen verfolgte und verjagte. Indessen mochte Heinrich VII., nach der Erfahrung früherer Römerzüge, leider seine Ursachen haben, sich Oberitaliens wegen des Rückzugs zu versichern. Darüber ging fast das ganze Jahr 1311 verloren, die Florentiner wurden immer trotziger, und Dante's Verbannung wurde am 6. September 1311 durch Baldo di Aguglione bestätigt. Von König Robert vertrieben, ging hierauf Dante zum Kaiser nach Genua. Dieser bahnte sich

---

Buch in seine Gewalt, und verdammte es öffentlich, als ketzerische Dinge enthaltend, zum Feuer; dasselbe hätte er gern an den Gebeinen des Verfassers zu ewigem Schimpf und Vertilgung seines Andenkens gethan, wenn ihn nicht davon ein tapferer florentinischer Edelmann, Pino della Tosa, welcher zu jener Zeit in Bologna war, wo die ganze Verhandlung vor sich ging, und ein Ostagio da Polenta abgehalten hätten, und diese beiden nicht mächtig genug gewesen wären, um den Kardinal aus Rücksichten zur Mäßigung zu nothigen."

1) Dante sagt von ihm Inferno XIX, 82:

Che dopo lui verrà, di più laid' opra,
Di ver ponente un pastor senza legge,
Tal che convien, che lui e me ricuopra.
Nuovo Jason sarà, di cui se legge
Ne' Maccabei: e come a quel fu molle
Suo rè, così fi' a lui, chi Francia regge.

gegen die feindlichen Truppen am 6. März 1312 einen Weg nach Pisa, und kam unter beständigen Gefechten und Gefahren am 7. Mai nach Rom, wo er jede Straße gegen Robert von Neapel erobern und sich sogar in der Laterankirche krönen lassen mußte. Der Tumult der Einwohner und die feindliche Stellung Robert's nöthigte ihn aber, Rom bald zu verlassen, und so zog er endlich gegen Florenz, das sich aber unterdessen vollständig gerüstet, und viele Städte in seinen Bund gezogen hatte. Nach einer langen und vergeblichen Belagerung mußte er sich im October 1312 nach Pisa zurückziehen. Dort war er von allen verbannten Gibellinen Toskanas umgeben, und Dante war der erste unter seinen Rathgebern. Er schloß eine Allianz mit dem von Robert gleichfalls bedrängten König Friedrich von Sicilien, welcher zu der genuesischen Flotte noch 50 sicilische Galeeren stoßen ließ, und den Krieg in Neapel mit Glück eröffnete. Heinrich erklärte nun Florenz und den König Robert in die Acht, und brach gegen letzteren auf. Allein plötzlich raffte ihn eine kurze Krankheit (man vermuthet eine Vergiftung) weg, und er starb am 24. August 1313 in dem Castell Buonconvento unweit Siena. Dies war der einzige Mann gewesen, welcher Dante nicht nur verstand, sondern auch sein hohes Ideal zu verwirklichen vermochte. Ueber alle Parteien erhaben, hatte er alle Eigenschaften zu einem ausgezeichneten Regenten und den edelsten Willen zur Versöhnung. Schon auf dem Joch der Alpen im Angesicht Italiens hatte er zu Gott um glückliche Vollendung seines Friedenswerkes gebetet, bei Freund und Feind wußte er sich bald hohe Achtung für seine gewinnende Persönlichkeit und den Eifer in seiner würdigen Aufgabe zu verschaffen, nur Florenz und der Papst sträubten sich in unversöhnlicher Wuth, je nach ihrem Charakter, jenes offen, dieser versteckt. Parad. XVII, 82. Ma pria che 'l Guasco l' alto Arrigo inganni. Seinen edlen Geist, seine vortreffliche Wirksamkeit bestätigt uns Dante durch die ehrenvolle Stelle, die er ihm im Paradies anweist, und in den Worten, wodurch er über Heinrich und Italien richtet. Dante ist, wenn man einmal sein System kennt, der zuverlässigste Geschichtschreiber seiner Zeit. [1])

1) Parad. XXX, 133: „Auf jenem Thron, auf welchem dein Blick der Krone wegen gerichtet ist, wird der hohe Kaiser Heinrich sitzen, der Ita-

Es läßt sich denken, welchen Schrecken dieser Unglücksfall unserm Dante verursacht habe. Gleichsam sein zweites Ich, der praktische Theil seines Lebens war vernichtet. Er befand sich zu Pisa, wo sich die Gibellinen sehr niedergeschlagen einfanden, um so schnell als möglich einen andern Führer zu suchen. Friedrich von Sicilien kam selbst nach Pisa, um die ganze Lage der Bundesgenossen zu untersuchen. Dante soll nach Boccaccio's Aussage (Geneal. Deor. libr. XIV, cap. 12) mit diesem König, der auch Dichter und Troubadour war, eine genaue Freundschaft geknüpft haben. Friedrich fand indessen bei der Schwäche der Partei seine Stellung als ihr Feldherr zu bedenklich, verweilte nicht lange in Pisa, sondern kehrte mit seinen Schiffen nach Sicilien zurück. Eine glückliche Wahl fiel endlich auf den trefflichen Feldherrn Uguccione della Faggiuola, welcher zwei Jahre die Sache der Gibellinen mächtig hob. Dante aber scheint um diese Zeit wieder nach Verona gegangen zu sein, und da er seinen Gönner in einen Krieg gegen die welfischen Paduaner verwickelt sah, so scheint mir dies der Zeitpunkt zu sein, wo er nach Paris ging. Filippo Villani und Boccaccio erwähnen dieser Reise nach Paris, und der Letztere sagte nach, daß Dante an dieser berühmten Universität öffentlich über mehre theologische Fragen disputirt habe. Jedenfalls mag er, nach den tiefsinnigen Ansichten, die er in der Divina Commedia darlegt, als einer der gelehrtesten Theologen seiner Zeit dort viel Aufsehen gemacht haben. Er soll da auch den Logiker Sigieri (Seguier) gekannt haben, dessen er Parad. X, 136 erwähnt.

Unterdessen war 1314 der Papst Clemens V. in Avignon gestorben, welcher der Welt viel Aergerniß gegeben, und Dante's heiligen Eifer mehr als einmal erregt hatte. Wichtig war es, den heiligen Stuhl einmal wieder würdig zu besetzen, der Stadt Rom ihr altes Recht der Residenz wiederzugeben, und das geistige Weltreich in seiner Reinheit und heiligen Würde wieder herzustellen. Dante fühlte das Wichtige des Augenblicks, und noch im Schmerz über seine durch Heinrich's Tod so schrecklich zer-

---

lien wieder aufzurichten kommen wird, ehe es bereit ist. Die blinde Habsucht, die euch verzaubert, machte euch gleich dem Kind, das vor Hunger stirbt, und doch die Amme wegstößt."

störte Hoffnung schrieb er an die uneinigen Kardinäle einen Brief voll Trauer über das verlassene Rom und die verlassene Christenheit, und voll dringender Ermahnungen, einen römischen Papst in Rom zu erwählen, der ein echt christliches Haupt der Kirche sei und Italien wieder das Glück des Friedens und des Ruhmes genießen lasse. Allein Dante stand allein mit seinen Ansichten, wieder wurde ein französischer Papst, Johann XXII., in Avignon gewählt, 1316, und wieder aus dem ihm wegen seines abscheulichen Wuchers verhaßten Gascogne, welcher den päpstlichen Stuhl noch mehr als sein Vorgänger schändete. Zugleich stritten sich in Deutschland zwei Gegenkaiser um das Reich, und von Florenz aus, das zerrissener als je war, wurde unter dem Vicar König Robert's, Rainiero di Zaccaria d'Orvieto, Dante's Verbannungsurtheil abermals bestätigt (October 1315).

So blieb seine einzige Hoffnung Verona und der hochstrebende Can Grande, bei welchem er immer der gleichen Freundschaft genoß, und ruhig leben konnte, wenn ihn nicht der Unmuth über das Fehlschlagen so großer Hoffnungen und der Gram über sein thörichtes und zerrissenes Vaterland, das sich Glück und Ruhm immer mehr verscherzte, viele Tage verbittert hätte. Bei diesem zweiten Aufenthalt in Verona war Dante mit Uguccione della Faggiuola befreundet, welcher nach einigen glänzenden Waffenthaten gegen die Welfen einer Empörung in Pisa weichen mußte, und als Oberfeldherr in Can's Dienste getreten war (ihm widmete Dante den ersten Theil seiner Divina Commedia); ferner mit dem trefflichen ebenfalls verbannten Guido da Castello von Reggio, welcher, wahrscheinlich wegen seiner altrömischen Tugenden, überall unter dem Namen des „einfachen Lombarden" bekannt war, worüber ihm Dante ein schönes Zeugniß gibt, Purgator. XVI, 125.

E Guido da Castel, che me' si noma
Francescamente il semplice Lombardo.

Er und Dante genossen vor den übrigen Gästen oft die Auszeichnung, an Can's eigne Tafel gezogen zu werden. Doch wurde Scaligero als kaiserlicher Vicar bald in langwierige Kriege verwickelt, so daß Dante, der für seine Arbeit einen ruhigen Aufenthalt suchte, und weniger mehr an der politischen Gestaltung seines Vaterlandes Theil nahm, öfter den Wohnort veränderte, obgleich

er Verona noch nicht für immer verließ. Im Jahr 1316 finden wir ihn daher bei dem Herrn von Trevigi, Gherardo da Camino. Dieser vortreffliche Mann genoß wegen seiner Tugenden eines ausgezeichneten Rufes. Er wird schon sehr ehrenvoll erwähnt im Convito p. 235,[1]) dann führt ihn Dante als einen der drei Männer von alter Tugend an, die seinem verwilderten Jahrhundert ein Vorwurf seien. Purgat. XVI, 121:

Ben v' en tre vecchi ancora, in cui rampogna
L' antica età la nuova, e par lor tardo,
Che Dio a miglior vita li ripogna,
Currado da Palazzo, e 'l buon Gherardo.

und Vers 133:

Ma qual Gherardo è quel, che tu per saggio
Dì, ch' è rimaso della gente spenta
In rimproverio dal secol selvaggio?
O tuo parlar minganna, o e' mi tenta,
Rispose a me, che parlandomi Tosco,
Par che del buon Gherardo nulla senta.
Per altro sopranmome i' nol conosco,
S' io nol togliessi da sua figlia Gaja.

Diese Tochter Gaja glänzte ebenso in den weiblichen Tugenden, wie ihr Vater in den männlichen, so daß sie ihm sogar, wie es hier heißt, von ihrem Ruf mittheilen konnte.

Aber die Unruhe ließ Dante nicht lange bei diesen trefflichen Menschen, und er soll das Jahr 1317 in Udine zugebracht haben. Unterdessen ward Florenz nach Entfernung äußerer Feinde auch im Innern etwas ruhiger. Dies benutzten Dante's Freunde in Florenz, ihm Begnadigung und Rückkehr auszuwirken, was ihm auch unter der Bedingung zugestanden wurde, daß er die Geldstrafe zahlte, und dann in der Kirche öffentlich Buße thäte. Sie schrieben sogleich an Dante, um ihn zur Annahme dieser Bedingungen und zur Rückkehr zu bewegen. Allein Dante verwarf

1) Pognamo che Gherardo da Camino fosse stato nepote del più vile villano che mai bevesse del Siele o del Cagnano: e la obblivione ancora non fosse del suo avolo venuta; chi sarà oso di dire, che Gherardo da Camino fosse vile uomo? e chi non parlerà meco dicendo, quello essere stato nobile? Certo nullo, quanto vuole, sia presuntuoso; ch' egli fu, e fia sempre la sua memoria.

schlechterdings diese Vorschläge in einem Brief, der ihm die größte Ehre macht: „Aus Eurem Brief, den ich mit schuldiger Ehrfurcht und Liebe empfing, habe ich mit dankbarem Gemüth und sorgfältiger Ueberlegung ersehen, wie sehr Euch meine Rückkehr ins Vaterland am Herzen liegt; ich bin Euch dafür um so inniger verbunden, je seltner es den Verbannten begegnet, Freunde zu haben. Ich beantworte sofort den Inhalt desselben, und bitte Euch inständig, wenn meine Antwort nicht nach dem Sinn mancher Engherzigen ist, daß Ihr sie mit Eurer Weisheit und Eurem Urtheil prüfet. Das ist es also, was durch die Briefe Eures und meines Neffen und vieler andern Freunde in Hinsicht auf die jüngst in Florenz gegebene Verordnung wegen der Lossprechung der Verbannten mitgetheilt wird: daß, wenn ich eine gewisse Geldsumme bezahlen und die Schande der öffentlichen Buße erleiden wollte, ich freigesprochen werden und zurückkehren könnte. Dabei sind aber zwei Dinge lächerlich und übel erwägt, mein Vater; ich sage übel erwägt für die, welche sie ausdrückten, denn Euer Brief ist zarter und vorsichtiger abgefaßt, und enthält nichts davon. Das ist also die ruhmwürdige Art, in welcher Dante Alighieri in sein Vaterland zurückgerufen wird, nach den Leiden eines fast fünfzehnjährigen Exils? Das ist die Belohnung für seine Allen bekannte Unschuld? Das der Lohn für seine Arbeit und seinen Schweiß in den Studien? Fern sei von einem mit der Philosophie vertrauten Mann die schamlose Demuth eines irdischen Herzens, daß er wie ein gewisser Cioli und andere Schandbare, sich gleichsam gefesselt zur öffentlichen Buße wegwerfe. Fern sei es von einem Mann, der Gerechtigkeit predigt, daß er, der Beleidigung erduldete, seinen Beleidigern, als wohlverdient, sein Geld auszahle. Dies ist nicht der Weg, ins Vaterland zurückzukehren, mein Vater. Wenn Ihr oder Andere einen andern findet, der Dante's Ruhm und Ehre nicht schände, so werde ich ihn mit nicht langsamen Schritten betreten. Wenn ich nach Florenz nicht auf dem Weg der Ehre kommen kann, so werde ich nie hinkommen. Wie? kann ich nicht der Sonne und der Gestirne Spiegel überall schauen? kann ich nicht die herrlichsten Wahrheiten überall unter dem Himmel erforschen, ohne daß ich ruhmlos, ja beschimpft nach Florenz zu meinem Volk zurückkehre? Auch so wird es mir nicht an Brod fehlen!"

Unterdessen entbrannte der Krieg heftiger in der Lombardei, und vertrieb unsern Verbannten aus dem Thal des Po, worauf er eine Zeit lang ohne bleibenden Aufenthalt bald da bald dort verweilte. Sehr schön und wahr beschreibt er die traurige Lage eines solchen Umherirrens Parad. XVII, 46: „Wie einst Hippolit Athen verlassen mußte, so mußt du Florenz verlassen; dies ist dort der Wille, und wird dort ausgesonnen und ausgeführt, wo Christus alle Tage verschachert wird (in Rom unter Bonifaz). Die Schuld wird wie gewöhnlich auf den beleidigten Theil geworfen, aber die Rache wird für die Wahrheit, welche sie ertheilt, zeugen. Du wirst Alles, was du am meisten liebst, verlassen, und dies ist der erste Pfeil, welchen das Geschütz deiner Verbannung abschießt. Du wirst erfahren, wie gesalzen das fremde Brot ist, und welch ein harter Gang das Auf- und Absteigen fremder Treppen. Und was dir noch mehr die Schultern drücken wird, das wird die schlechte Gesellschaft sein, mit der du in dieses Thal fällst, die ganz undankbar und unsinnig sich gegen dich betragen wird; doch bald darauf werden sie erröthen, nicht du, und dir wird es Ehre sein, für dich Partei gemacht zu haben." — Dante blieb einige Zeit in Gubbio bei Bosone de' Raffaelli, mit welchem er in Arezzo Freundschaft geschlossen hatte. Noch größerer Sammlung zu seinem Gedicht bedürftig, ging er 1318 nach dem Kamaldulenser Kloster zu Fonte Avellana, in einer einsamen und rauhen Gebirgsgegend Umbriens, zwanzig Miglien von Gubbio, wo er von dem Prior Moncone gastfreundlich aufgenommen wurde, und einige Monate in ungestörter Ruhe fortarbeitete. Noch jetzt werden dort die Zellen, welche er bewohnte, nach seinem Namen benannt, und sein Andenken bewahrt eine marmorne Büste mit einer Inschrift. Dort nahm er wahrscheinlich die lebendige Beschreibung jener Gegend, Parad. XXI, 106:

Tra duo liti d' Italia surgon sassi,
E non molto distanti alla tua patria,
Tanto che i tuoni assai suonan più bassi:
E fanno un gibbo, che si chiama Catria,
Disotto al quale è consecrato un ermo,
Che suol' esser disposto a sola latria.

Dann verlebte er das Jahr 1319 in Friuli und im Castello di Tolmino bei dem Patriarchen von Aquileja Pagano del Torre.

Das Castell liegt in majestätischer Felsengegend, in deren schauerlicher Einsamkeit Dante oft in seinen Betrachtungen und erhabenen Phantasien sich verlor. Die Bewohner der Umgegend zeigen noch immer mit Ehrfurcht die „Grotte des Dante" und den einsamen Felsblock, worauf er an seinem Gedicht arbeitete.

Gegen Ende des Jahres 1319 war er zum letzten Male in Verona. Da er aber seinen Gönner vielfach kriegerisch beschäftigt und von den Paduanern sehr in die Enge getrieben sah, so folgte er gerne der freundschaftlichen Einladung, welche ihm von Guido Novello de' Polentani, Herrn von Ravenna, zukam. Man glaubt, daß die herrliche Episode, Inferno V, 73, von der Francesca von Rimini, einer Verwandten von Guido, diesem eine besondere Neigung zu dem Dichter eingeflößt habe. Doch dem sei wie ihm wolle, der hochherzige Gastfreund war Kenner in den schönen Künsten, und wußte besonders Dante's hervorragendes Genie zu würdigen. Er bot ihm also ein ruhiges und bequemes Leben bei sich an, und um Dante ganz zufrieden zu stellen, fügte es sich, daß auch sein Sohn Pietro eine Richterstelle in Ravenna erhalten konnte. Dort wurde denn auch der dritte Gesang der Commedia, das Paradies, beendigt, und Dante konnte es keinem Würdigern widmen, als seinem edeln Freund, vielleicht Schüler in der höhern Politik, dem Cane Scaligero. Der äußerst schöne und zartsinnige Brief, der das Werk begleitete, ist zum Glück noch vorhanden, um die vielen Ungereimtheiten zu widerlegen, welche immer noch die Italiener über Ungnade und kaltes Verhältniß zwischen beiden Männern faseln.[1]) „Dein weitverbreiteter Ruhm", sagt er ihm darin, „macht auf Verschiedene so verschiedenen Eindruck, daß er die Einen zu seliger Hoffnung emporträgt, die Andern in vernichtenden Schrecken stürzt. Da mir Dein Lob durch den Ruf der Menschen vergrößert schien, so kam ich nach Verona, um mit eignen Augen zu forschen. Ich sah und genoß Deinen hohen Sinn und Deine Wohlthaten, und wenn ich früher die Lobsprüche übertrieben glaubte, so sah ich sie jetzt von der Wirklichkeit überboten. So ward ich Dein Freund, und verehre

1) Die Italiener haben überhaupt noch nicht das Erforderniß begriffen, das Giov. Villani, libr. IX, cap. 135 zur rechten Würdigung der Dante'schen Briefe aufstellt, daß man sie recht verstehen müsse.

und suche mir diese Freundschaft zu erhalten als mein kostbarstes Gut. Und kann nicht Freundschaft bestehen unter verschiedenen Ständen? Können nicht Fürsten Freundschaft hegen zu dunkel geborenen, aber durch Genie hellstrahlenden Männern (das fortuna obscuros, honestate praeclaros gibt einen sehr schönen Gegensatz)? Das unwissende Volk fällt darüber seine Urtheile ohne Discretion; wir aber, denen gegeben ist, das Bessere in uns zu kennen, sollen nicht der Spur der Heerde folgen, sondern sind sogar gehalten, ihren Irrthümern zu begegnen. Ich habe oft unter dem Meinigen umhergesehen, was ich Dir als Erwiederung für Deine Wohlthaten geben könne, und habe kein angemesseneres Geschenk gefunden, als den erhabensten Gesang der Commedia, welcher mit dem Titel: „Paradies" geziert ist, und mit gegenwärtigem Brief widme ich ihn Dir, biete Dir ihn an, und empfehle ihn Dir."

In den letzten Jahren beschäftigte sich Dante noch mit einer gereimten Uebersetzung der sieben Bußpsalmen und dem Credo in Terze Rime. Das Letztere soll er besonders geschrieben haben, um sich von dem Gerücht der Ketzerei, das gegen ihn ausgesprengt worden, zu befreien. Dieser üble Ruf, den er sich durch seinen Tractatum de Monarchia sehr verschlimmert hatte, hing ihm noch von den letzten Jahren seines Aufenthaltes in Florenz an, von einer Begebenheit, die er selbst Inferno XIX, 17—20 erzählt, da er einen beim Spiel in das Taufbecken gefallenen Knaben dadurch rettete, daß er die steinerne Einfassung zerbrach. In diese letzte Zeit gehört denn noch eine Art Briefwechsel zwischen Dante und dem Dichter Giovanni da Virgilio in Bologna, in Form von lateinischen Eclogen, worin dieser unter Anderm Dante auffordert, die gemeine Volkssprache aufzugeben, um in der edlern lateinischen Sprache historische Gegenstände zu besingen, und dafür in Bologna sich den Lorbeerkranz zu holen. Dante gibt in seiner Antwort die noch angenehmere Hoffnung zu erkennen, daß ihm sein Paradies die Thore seiner Vaterstadt öffnen, und er dort den Lorbeer erhalten möchte. Eclog. I, 48—50: „Angenehm und ruhmvoll wäre es mir fürwahr, mein Haupt in Bologna mit dem Lorbeer bekränzt zu sehen; doch noch lieber würde ich den Blumenkranz am Arno verdienen, und dies wird geschehen, wenn mein Paradies der Welt so bekannt sein wird, wie die andern

Gesänge." Diese Hoffnung und der Wunsch der Rückkehr nach Florenz beseelte den Dichter mit gleicher Stärke durch alle Perioden seiner Verbannungszeit. So ruft er auch in einem der letzten Gesänge des Paradieses aus, XXV, 1:

Se mai continga che 'l poema sacro,
Al qua ha posto mano e cielo e terra,
Sì che m' ha fatto per più anni macro,
Vinca la crudeltà, che fuor mi serra
Del bel ovile, ov' io dormì agnello
Nimico a' lupi, che gli danno guerra;
Con altra voce omai, con altro vello
Ritornero poetà, ed in sul fonte
Del mio battesmo prenderò 'l cappello.

Sowie Dante's ganze Lebensaufgabe die Vermittlung des Friedens und Menschenglücks war, so überraschte ihn auch der Tod in Ausübung dieses Geschäfts. Er ging 1321 als Friedensgesandter Guido's da Polenta nach Venedig. Dort wurde er aber gar nicht vorgelassen, auch sonst unwürdig behandelt. Er mußte während der Hitze der Hundstage durch die Maremmen von Comacchi zurückreisen, und legte dort den Grund zu einer heftigen Krankheit, welche der Unmuth über die fehlgeschlagene Sendung sehr verschlimmert haben mag. So starb er zu Ravenna am 14. September 1321 in seinem sechsundfünfzigsten Jahre in den Armen seiner Söhne Pietro und Jacopo, seiner Tochter Beatrice und seines Freundes Guido. Der Letztere ehrte die sterblichen Reste des großen verkannten Mannes auf eine würdige Weise. Er veranstaltete ihm ein feierliches Leichenbegängniß, wobei er selbst den von den ersten Bürgern von Ravenna getragenen Sarg begleitete, und hielt nachher dem Dichter zu Ehren, nach damaliger Sitte, eine Lobrede vor der in seinem Palast versammelten Gesellschaft. Er bereitete ihm sodann in der Klosterkirche der Minoriten, wo Dante beigesetzt war, ein Denkmal vor, zu welchem viele Dichter der Romagna Grabschriften schickten; er hatte auch unter der Menge schon die von Giov. da Virgilio ausgewählt, [1])

1) Sie lautet:

Theologus Dantes nullius dogmatis expers
Quod foveat claro philosophia sinu.

als Verrath und Empörung ihn selbst aus dem ruhigen Besitz seiner Herrschaft ins Exil trieb. Erst im Jahr 1483 ließ der Venetianische Statthalter von Ravenna, der Kardinal Bernardo Bembo, Oheim des Dichters und Gelehrten Pietro Bembo, von dem berühmten Bildhauer Pietro Lombardi in derselben Kirche ein schönes Grabmal setzen. Rechts von der Kapelle, in welcher die Asche des Dichters ruht, wurden unter das Bild einer Madonna von Marmor die Verse gesetzt:

Exigua tumuli, Dantes, hic forte jacebas
Squallenti nulli cognite pene situ;
At nunc marmoreo subnixus conderis arcu,
Omnibus et cultu splendidiore nites.
Nimirum Bembus musis incensus etruscis
Hoc tibi, quem in primis hae coluere dedit.
Anno salutis MCCCCLXXXIII. VI. Kal. Jan.
Bernardus Bembus aere suo posuit.

Auf das Grab kam aber die Inschrift:

Jure monarchiae, superos, phlegetonta lacusque
Lustrando cecini voluerunt fata quousque:
Sed quia pars cessit melioribus hospita castris,
Auctoremque suum petiit felicior astris,
Hic claudor Dantes patriis extorris ab oris,
Quem genuit parvi Florentia mater amoris.

Ueber das Grab ward das Bild Dante's in Basrelief gesetzt, halbe Figur, die Stirn mit Lorbeer gekrönt, in lesender Stellung, über welchem in der Mitte einer Guirlande die Worte: Virtuti

---

Gloria Musarum vulgo clarissimus auctor
Hic jacet et fama pulsat utrumque polum.
Qui loca defunctis graduum regnumque gemellum
Distribuit laicis rhetoricisque modis
Pascua Pieriis demum resonabat avenis
Atropos heu letum livida rupit opus.
Huic ingrata tulit tristem Florentia latum
Exilium vati patria cruda suo.
Quem pia Guidonis gremio Ravenna Novello
Gaudet honorati continuisse ducis
Mille trecentenis ter septem numerus annis
Ad sua Septembris idibus astra redit.

et Honori. Im Jahr 1780 ließ ihm endlich der Kardinal Valenti Gonzaga, päpstlicher Legat in Ravenna, ein prachtvolles und des großen Mannes würdiges Denkmal errichten.

Die Florentiner kamen 1429 auf den sonderbaren Einfall, Ansprüche auf Dante's Asche zu machen und dieselbe zu wiederholten Malen von Ravenna zu fordern. Mit Recht wurde ihr unstatthaftes Begehren jedesmal abgewiesen, selbst als sie später den Papst Leo X. zum Vermittler in dieser Sache machten, und ein kostbares Monument bestellt hatten (wahrscheinlich für das Geld, für welches sie Dante's Söhne die geraubten Güter des eignen Vaters abscheulicher Weise wieder verkauft hatten.)

Dante hatte von seiner Gattin Gemma sechs Kinder: Pietro, Jacopo, Beatrice, Gabriello, Aligero und Eliseo, wovon aber nur die drei ersten ihn überlebten. Unter ihnen wurde besonders Pietro berühmt. Er begleitete seinen Vater ins Exil, wurde, wie schon erwähnt, in Siena erzogen, studirte darauf die Rechtswissenschaft in Bologna, Padua und Verona, und erhielt bald eine Richterstelle in Ravenna und dann unter Can Grande in Verona. Er starb 1364, und wurde in der Kirche S. Michele vor der Stadt begraben. Auch er war Dichter, und es befinden sich in mehren Codices der florentinischen Bibliotheken Gedichte von ihm zerstreut; aber die lateinische Erklärung einiger der dunkelsten Stellen der Divina Commedia soll nicht von ihm sein. Auch auf den zweiten Sohn, Jacopo, der später nach Florenz überzog, ging das Dichtertalent des Vaters über. Am bekanntesten von ihm ist ein Compendium der Divina Commedia in Terzetti. [1]). Die Tochter Beatrice nahm den Schleier in dem Kloster S. Steffano dell' Uliva in Ravenna. Die Republik Florenz gab ihr 1350 einige Subsidien, wie Pelli glaubt, um die Verdienste des Vaters zu ehren. [2]) Pietro's Gattin gebar ihm

1) Das Manuscript befindet sich in der Bibliotheca Laurentiana in Florenz, und gedruckt in der seltnen Ausgabe der Divina Commedia von Vindelin da Spira in Venedig, 1477.

2) In einem Einnahme- und Ausgabebuch von 1350, welches unter Anderm in der Cancelleria de' Capitani dell' Ord. di S. Michele sich befindet, liest man pag. 30 folgende Ausgabe vom September 1350 verzeichnet: A. M. Giov. di Bocchaccio *fiorini dieci d'oro*, perchè gli desse

fünf Kinder: Bernardo, welcher Notar in Verona wurde, Dante, Richter ebendaselbst, und drei Töchter, Alligeria, Gemma und Lucia, welche als Nonnen in demselben Kloster starben, wo ihr Vater begraben war. Dante's II. Sohn war Lionardo, welcher später nach Florenz kam, und mit des Dichters Biographen, Leonardo Bruni, befreundet war. Dessen Sohn war Pietro, welchem Mario Filelfo seine Biographie Dante's widmete, und der Enkel desselben, Pietro III., war der letzte männliche Nachkomme Dante's, dessen Geschlecht 1549 in der an den Grafen Marcantonio Sarego vermählten Tochter des Letztern, Ginevra, ausstarb.

Ein so außerordentlicher Mann wie Dante, in einem Jahrhundert wie das vierzehnte, und unter einem Volk wie die Italiener, die vielleicht am wenigsten im Stande sind, bei großen Fragen aus einem gewissen einseitigen Standpunkt herauszutreten, mußte natürlich eine gar verschiedenartige Beurtheilung erleiden, und noch immer können sich die Italiener in seinen Charakter nicht finden. Sie quälen sich ab, durch tausend Citate und scharfsinnige Beweise die widersprechendsten Dinge in Einklang zu bringen, die ein unbefangner Blick in die Werke und Thaten des großen Dichters sogleich als falsch erweist. Wir wollen versuchen, Einiges über diesen seltnen Charakter hier nachzutragen, besonders da auch dies zu besserm Verständniß seines Werks beitragen kann. Nach Boccaccio war Dante von mittlerer Statur, und ging im Alter etwas gebogen, aber immer mit ernstem und gemessenem Schritt. Sein Gesicht war lang, von bräunlicher Farbe, mit einer Adlernase und großen Augen geziert; aber das große Kinn machte die Unterlippe etwas vorstehend; Bart und Haare waren schwarz und kraus. Sein Anblick war der eines melancholischen und nachdenklichen Mannes. In den öffentlichen und häuslichen Sitten war Dante außerordentlich gesetzt und geordnet, mehr als irgend Einer höflich und zuvorkommend; in Speise und Trank sehr mäßig, und nahm sie stets in der regelmäßigen Zeit. Auch war er ein großer Feind der Unmäßigen (wie dies im Inferno zu sehen). Niemand unterzog sich mehr

---

a Suora Beatrice, figliuola che fu di Dante Alleghieri, Monaca nel Monistero di Steffano dell' Uliva di Ravenna.

Nachtwachen für seine Studien und die öffentlichen Geschäfte, so daß seine Familie sich oft Sorge darüber machte.

Dante war von melancholischer Naturart (die ihm nicht erst durch seine äußern Schicksale beigebracht worden war, wie ein neuer deutscher Biograph glaubt), wie dies viele Notizen seiner Zeitgenossen und die allgemeine Färbung seiner Werke zu erkennen geben. Es war dieses Sehnen nach dem Höhern, zugleich dieses ernste Eindringen in die Tiefe des Lebens an die Gränze des Geister- und Naturreichs, wozu jene Naturart seine Seele trieb und befähigte, und sie mußte tief in seinem Wesen begründet sein, nicht aber nach und nach durch Unmuth sich erzeugt haben. Es ist davon schon im III. Abschnitt, §. 10 besonders in Bezug auf Dante die Rede gewesen, und die Analogie gezeigt worden, welche ihm diese Verfassung mit den antiken Künstlern gibt. Dieses fortwährende Beschäftigen mit den großen Problemen der Menschheit, dieses Brüten des Geistes über den höhern Offenbarungen machte ihn natürlich mit der gewöhnlichen Menschenmenge nicht sehr umgänglich, wie überhaupt tiefsinnige Menschen mit ihrer Sehnsucht nach dem Höhern nie recht der Erde zu gehören scheinen. Boccaccio sagt, daß Dante bei Andern wenig sprach, und selten ungefragt, dann aber tiefsinnige und dem Gegenstand angemessene Antworten gab; doch wußte er auch bei gewissen Fällen mit großer Beredsamkeit zu sprechen. Am liebsten war er einsam, und versenkte sich dann in seine Betrachtungen; und wenn er gerade einem Lieblingsgedanken nachhing, so geschah es oft, wenn er unter Leuten war, daß er auf keine Frage Antwort, auf keine Rede Bescheid gab, bis er mit seiner Betrachtung im Reinen war. Dies geschah ihm oft bei Tische oder bei Spaziergängen mit Freunden. Was daher Giov. Villani von Dante sagt, daß er wegen seiner großen Gelehrsamkeit gegen Laien verschlossen war, eine gewisse stolze Zurückhaltung beobachtete und sich mit Andern nicht wohl zu jenen leichten, unbedeutenden Gesprächen, zu jenem gefälligen Eingehen in ihre kleinen wichtigen Verhältnisse herablassen konnte, und überhaupt die Eigenschaften nicht besaß, die sonst große Männer populär machen, ist möglich und zum großen Theil denkbar; nur daß Villani dies andern Ursachen beimaß und ihn deswegen falsch beurtheilte.

Diese Gemüthsverfassung beförderte dagegen sehr seine Studien,

wobei ihm eine merkwürdige Fassungsgabe und ein treues Gedächtniß zu Hülfe kamen, sowie eine ungemeine Geisteskraft, die sich durch keine Zerstreung, keinen Lärmen von dem einmal gefaßten Gegenstand abwenden ließ. Dies beweist unter Anderm die Scene, welche von seinem Aufenthalt in Siena erzählt wird. Er fand dort in dem Laden eines Apothekers ein Buch, das er lange vergeblich gesucht hatte, machte sich daher sogleich, auf eine vor dem Laden stehende Bank gestützt, darüber her, und las so aufmerksam, daß er von Mittag bis zum Abend auf demselben Platz unbeweglich blieb, und von dem Lärm und der Bewegung eines vorübereilenden Festzuges nicht das Geringste gewahr wurde.

Ueber seine Vaterlandsliebe hat Perticari ein ganzes Buch geschrieben (**Difesa di Dante** und **Amor patrio di Dante**). Es ist nicht der erste Rettungsversuch, den man für den politischen Ruf des Dichters gemacht hat, und ein schlimmes Zeichen, daß dergleichen immer in Italien nothwendig ist, und man sich seine Gesinnung in dieser Hinsicht nicht erklären kann. Die ganze Erklärung seines Betragens gegen sein Vaterland liegt in den Worten in der Ueberschrift seines Briefes an Cane Scaligero: **Florentinus natione non moribus.** Die ungeheuchelte Vaterlandsliebe spricht sich in allen Thaten und Schriften Dante's aus, aber er unterscheidet darin immer sehr genau seine Unzufriedenheit mit dem Haushalt in Florenz (wie er auch in dem erwähnten Brief an Scaligero schreibt: „Deine Wohlthaten säumten nicht, einen Verbannten, wie ich bin, zu suchen, der nicht die florentinischen Sitten, wohl aber sein Vaterland heftig liebt") und wünscht in seiner Vaterstadt die alten einfachen Sitten zurückkehren zu sehen, wovon er ein langes und anziehendes Gemälde entwirft. Parad. XV, 99—133). Ganz im Gegensatz zu dieser schönen Zeit ruft er im Purgat. XXIV, 79 aus:

Però, che 'l luogo, ù fui a viver posto,
Di giorno in giorno più di ben si spolpa,
E a trista ruina par disposto.

und im Convito: „O mein unglückliches Vaterland, welche Liebe zu dir drängt mich, so oft ich etwas lese oder schreibe, das sich auf Regierung bezieht!" wozu besonders noch die Stelle in demselben Werk gehört: „O hätte es dem Regierer des Weltalls gefallen, daß die Ursache meiner Entschuldigung nie bestanden

hätte. Dann würden weder Andere gegen mich gefehlt, noch ich ungerechte Strafe erduldet haben, die Strafe der Verbannung und Armuth. Da es den Bürgern der schönen Stadt Florenz gefiel, mich aus ihrem Schooß zu werfen, in dem ich geboren und bis zur Höhe meines Lebens ernährt worden bin, und in dem ich von ganzem Herzen meine ermüdete Seele auszuruhen, und die mir gegebene Zeit zu beendigen wünsche: so bin ich fast durch alle Länder, wo unsere Sprache ertönt, als Pilger und fast Bettler gezogen, und habe gegen meinen Willen die Wunde des Schicksals gezeigt, die ungerechter Weise oft dem Verwundeten zugeschrieben wird."

Dante hatte eine ungemein kräftige Persönlichkeit, wie sie allen großen Reformatoren ihrer Zeit eigen war. Weder Unglück noch Hoffnung zu bessern Lebensverhältnissen konnte ihn von Dem abbringen, was ihm so hoher Geist als seine Lebensaufgabe gesetzt hatte. Viele kleine Seelen unter seinen Nachfolgern legen ihm das Selbstgefühl, das ihm seine Ueberlegenheit und das Bewußtsein seiner würdigen Verfolgung eines erhabnen Zieles gab, immer noch als gemeinen Stolz und Hochmuth aus, indem sie gedankenlos Das nachschreiben, was unverständige Feinde unter seinen Zeitgenossen von ihm ausgebreitet haben. Und Feinde mag sich Dante allerdings durch seine schonungslose Wahrheitsliebe, seinen Haß gegen alle Schmeichelei und Gemeinheit und seine strenge Kritik der Sitten zugezogen haben. Wie wenig er in seinem Handeln, im politischen Leben von Nebenrücksichten, Neigungen, selbst von den dringenden Gefühlen der Dankbarkeit sich leiten und abwenden ließ, ist in seiner Biographie mehrmals gezeigt worden, und daß er die Wahrheitsliebe für eine der heiligsten Pflichten hielt, ließe sich aus hundert Stellen seiner Divina Commedia beweisen. Sagt er doch selbst im Convito ausdrücklich: „Wenn zwei der Freunde sind, und einer derselben ist die Wahrheit, so muß der Wahrheit beigestimmt werden." Und so auch im Parad. XVII, 118:

E s' io al vero son timido amico,
Temo di perder viver tra coloro,
Che questo tempo chiameranno antico.

Höchst albern ist aber die ziemlich allgemeine Meinung, daß er sich wegen dieser Wahrheitsliebe, worin sich zuweilen eine durch

Unglück erzeugte Bitterkeit gemischt hätte, an den Höfen nicht zu benehmen gewußt, dadurch bald die Gunst der Fürsten verloren habe, und bei Cane della Scala wegen seiner beißenden Kritiken bald in Ungnade gefallen sei. Es ist allgemein bekannt und erwiesen, daß Dante bei Kaisern, Königen, Fürsten und Grafen nicht nur Zutritt, bei manchen sogar einen längern Aufenthalt hatte, sondern auch in großer Achtung und in einem vertrautern Verhältniß stand, als dies sonst bei so verschiednen Ständen der Fall zu sein pflegt. Dieser verschiedne Aufenthalt führt uns auf eine andere höchst unverständige Beschuldigung, worüber seine Richter übrigens bis auf den heutigen Tag noch nicht einig sind. Die Einen nennen ihn nämlich einen Welfen, die Andern einen wüthenden Gibellinen, die Dritten einen wankelmüthigen Ueberläufer. Daß er während seines Priorats unter den schwierigsten Verhältnissen den unparteiischesten Richterspruch gefällt, daß in seinem großen Gedicht weder von Welfen noch von Gibellinen, sondern allein von Tugend und Laster die Rede ist, daß er in seinen zürnenden Ausrufungen gegen Florenz weder Welfen noch Gibellinen nennt, sondern nur die ruchlosen Ruhestörer, welche allein das Ideal seines Friedensreiches zerstörten, daß er Heinrich's VII. Rathgeber war, welcher in allen Städten alle Parteien versöhnte: das Alles hat man übersehen; welche Anzeichen von Parteisucht man in seinen Thaten und Schriften entdeckt habe, ist bei alle dem vielen Geschrei darüber doch sehr unklar. Von seinen politischen Ansichten ist schon die Rede gewesen; es erhellt aus ihnen, daß Dante keiner Partei angehören konnte, ja das Ende aller Parteiunterschiede sehnlich wünschen mußte. Und daß ihn, der die kaiserliche Würde und Macht für das Glück der Welt wiederhergestellt, die Kirche ihrer unbefugten weltlichen Gewalt beraubt und in ihre volle geistige Wirksamkeit wieder eingesetzt sehen wollte, doch die eifrigsten, aber freilich auch zugleich achtbarsten Welfen hochschätzten, das hätte jenen, die überall Gibellinenspuck sehen wollten, doch die Augen öffnen können, wenn sie nur erst ihr eignes Vorurtheil mit mehr Mißtrauen zu betrachten anfangen wollten. Seine Unparteilichkeit ging so weit, daß er selbst diejenigen Welfen, die ihm die härtesten Kränkungen angethan, ihn seiner Güter beraubt, des Lebens und der Ehre verlustig erklärt hatten, nicht anders erwähnt, als überhaupt die

Feinde des gemeinsamen Vaterlands und des Friedens. Bei der Anführung des Todes des wüthenden Corso Donati lesen wir nicht die geringste Schadenfreude, nicht die geringste Zufriedenheit mit dem Gericht der Vorsehung, wie sie wohl mancher Gibelline gefühlt haben mag; sein Feind Cante Gabrielli, unter dessen Vorsitz er zum Feuertod verurtheilt worden war, ist nirgends erwähnt; dagegen wird die Würde des Papstes Bonifaz VIII., desselben, der seine Vaterstadt Florenz dem schändlichen Karl von Valois preisgegeben, und der ihn selbst in Rom zurückbehalten und verrathen hatte, eifrig gegen die Gewaltthat Philipp's des Schönen vertheidigt, und Friedrich II., den er so hoch ehrte, büßt in der Hölle seine Angriffe auf die Kirche. Wie ein solcher Mann bei einer Menge anderer sprechender Beweise der Parteisucht beschuldigt werden konnte, bleibt immer unbegreiflich. Boccaccio war wohl der einzige unter Dante's Nachfolgern, der den Dichter in seiner ganzen Größe, sowohl als Mensch, als auch als Staatsbürger und als größtes Genie Italiens erkannt hat. Sehr wohlthuend unter den vielen Verfolgungen, Verläumdungen und blödsinnigen Urtheilen, die man in fast allen Biographien und Geschichten jener Zeit zu lesen hat, wirken die Seiten, womit Boccaccio, nach Erwähnung von Dante's Tod, sich angelegen sein läßt, dessen Ehre mit kräftigen, äußerst würdigen Worten zu wahren, den Florentinern ihre unsinnige Verfolgung und Wuth vorzuwerfen, und sie ermahnt, wenigstens den Todten, der allein, wie Homer, Virgil, Ovid, seinem Vaterland Ruhm verleihen könne, zu ehren, und wenigstens seiner Asche in ihrer Stadt eine Zuflucht zu gewähren.

Solche Eigenschaften brachte Dante in die Schule der Welt mit, welche nun den großartigen Charakter durch harte Prüfungen stählte und läuterte. Er genoß nämlich dieselbe glückliche Welterziehung, wie die alten griechischen und römischen Schriftsteller, die Erziehung, welche in dem mannigfaltigsten Dienst eines republikanischen Vaterlands gewonnen wird. Er ward in seiner Jugend schon in den Conflikt der Parteien hineingerissen, und kämpfte mit aller Schwärmerei des Jünglings für das ergriffene Panner. Dieselbe Wuth der Parteien gab ihm aber in spätern Jahren die bewundernswürdige politische Reife und die erhabne Ansicht eines großen und glücklichen Reiches, für welche er von

nun an bis an sein Ende lebte und handelte, welche er in seinen Gesandtschaften, seinem Priorat zu verwirklichen strebte, für welche er in seinem Exil noch alle edlen Männer zu begeistern suchte. Sein Staatsdienst und seine Verbannung hatte ihn durch ganz Italien und selbst in andere Länder in alle mögliche Verfassungen und Regierungsformen geführt, er studirte den Menschen im Leben, er beobachtete ihn unverziert und unverlarvt in den heißen Schlachten der Leidenschaften, er lebte in republikanischen Krisen, wo sich die erhabensten Tugenden neben den schimpflichsten Fehlern frei und selbständig entfalten, und mit der Frische des Lebens, mit der sie sich ihm darboten, zeichnete er sie nieder. Daher die ungemeine Wärme seiner Farben, die lebendige Anschauung, die uns für die geschichtlichen Helden seines Gedichts so begeistert, die herrlichen Episoden von Farinata degli Uberti, von Pier delle Vigne, von Cavalcanti, Casella, Ugolino u. A. Welches Jahrhundert war aber auch geeigneter, in einem Dante'schen Geist ein echt tragisches Gemälde abzuspiegeln, als jenes, welches er vorübereilen sah, ein Jahrhundert voll Bewegung, Bildung und Untergang; Untergang der alten kaiserlichen Macht, der päpstlichen Würde, so vieler glänzender Fürstenhäuser und kräftig trotzender Republiken; daneben und selbst auf den Trümmern derselben das Emporstreben der Wissenschaft und Kunst, die aufgehende Freiheit des Geistes, das Geltendmachen der Idee. Von beiden Mächten, dem Leben und der Doktrin, war Dante gleich stark angezogen, aber das erstere bewahrte seine begeisterte Muse, daß wir nicht ein längst unbrauchbares und vergessenes scholastisches System in Reimen erhalten haben. Das große lebendige Epos seines Jahrhunderts gab ihm die Idee seines Weltgerichts, sein Jahrhundert wird uns darin in seinen hervorragendsten Geistern vorgeführt; was außer ihm liegt, ist meistens todt, und wird uns nur als Schatten flüchtig genannt. Aber in ewig bezaubernder Frische glänzt seine Zeit und sein Leben vor unserer Anschauung; die epische Darstellung desselben ist's allein, die seinem Gedicht den unsterblichen Werth sichert. Die vergängliche Doktrin aber, worin er selbst mit seiner Zeit befangen war, ließ die epischen Elemente, die so reichlich an manchen Stellen sichtbar sind, nicht in der ganzen Freiheit hervorbrechen und sich entfalten. Sie ist es nicht, welche die göttliche Comödie als das vorzüglichste Produkt der

italienischen Muse erscheinen läßt. Die Wissenschaft geht über die Geschlechter der Menschen hin, und alle Anstalten zu dem großen Bau, alle Gerüste von Systemen, Hülfsmitteln und Theorien gehören nur ihrer Zeit, und werden alt und grau. Es ist im Gegentheil Dante's Gedicht, welches dieser unglücklichen Scholastik in Italien fast das Schicksal von Aurorens Gatten bereitet hat, so daß hier im 19. Jahrhundert die Idee noch Eingang finden konnte, daß die Philosophie aus Dante's Zeit noch immer genüge.

Die Divina Commedia.

Zu rechtem Verständniß dieses wunderbaren Gedichts ist es vor Allem nöthig, sich stets den Satz zu vergegenwärtigen, daß Dante von seinen reifern Jahren an sein ganzes Leben hindurch von der Idee begeistert war, das alte ehrwürdige Römerreich in einer höhern Potenz und in der Art wieder erstehen zu sehen, daß der römische Kaiser in unumschränkter Macht über allen Fürsten der Erde stände, und durch weise Erhaltung des Friedens das weltliche Glück aller Völker gründete und überwachte, während die Kirche, durch Entziehung ihrer unnatürlichen weltlichen Macht von allen Flecken, welche dadurch entstanden, gereinigt und auf ihr eigentliches geistiges Reich beschränkt würde. Dafür sollte ihr aber auch mit Recht nach ihrem heiligen Amt die oberste Würde zustehen. Dies war gleichsam das Motto zu seinem irdischen Wirken, und daher der Glanzpunkt seines innern Lebens die Zeit der Unternehmung Heinrich's VII., welche ihn noch einmal mit allen seinen glühendsten Hoffnungen mitten in das Leben hineinzog und zu einer großartigen Thätigkeit entflammte, wovon uns seine Briefe ein schwaches Licht geben. Nach dieser Zeit ruhten seine Lebenshoffnungen, er schloß wie ein vom höhern Schicksal Besiegter Frieden mit der Welt, sein Leben wurde dem Geistigen mehr zugewandt, seine Seele verschloß sich mehr in seinem Innern, er nahm weniger Theil mehr an den Welthändeln, und wenn er vorher mit aller seiner Beredsamkeit Heinrich VII. zur Einnahme von Florenz antrieb, damit er von der gebändigten Widersacherin

aus der Welt den Frieden gäbe, so wollte er in den letzten Jahren seines Lebens in ganz anderer Weise in seine Geburtsstadt einziehen, und nur von dem Dichterruhm bekränzt, seine Tage dort beschließen. Diese sehr verschiedene Stimmung, welche die unglückliche Wendung der Weltbegebenheiten bei Heinrich's Tod durch Umstoßung seiner idealischen Hoffnungen in ihm hervorbrachte, läßt sich auch in seinem Gedicht bemerken. In der ersten Hälfte desselben läßt sich deutlich wahrnehmen, wie der Dichter so ganz und mit voller Kraft der Seele in der Gegenwart steht, seinen vollen Theil an der Geschichte seiner Zeit nimmt, in einer nahen Zukunft die Erfüllung seiner Wünsche und Ideale sieht, und daraus die hinreißende Kraft und Natürlichkeit seiner Gemälde nimmt, wozu ihm die Hoffnung den Pinsel führte. Das Gleiche läßt sich nicht von der letzten Hälfte des Gedichts sagen. Man sieht an den verschiedenen Gesängen mehr oder weniger, daß das politische Ideal des Dichters zertrümmert, seine Hoffnung zerstört ist. Er wendet sich mehr von der Welt ab, dem Geistigen, der Wissenschaft zu: die Gegenwart gibt ihm keine Wärme mehr, da ihm die Zukunft nur trübe erscheint. Daher bemerken wir seine besondere Vorliebe, womit er die Vergangenheit seiner Vaterstadt schildert, die Wehmuth, so oft er ihres gegenwärtigen Zustandes erwähnt, und das öftere Zurückkehren zu seiner eignen, kräftigen, von der Liebe gehobenen Jugendzeit. Wenn er daher in der ersten Hälfte plastisch und objectiv ist, so wird er in der letztern subjectiv und lyrisch.

In gleicher Weise hat aber auch das ganze Gedicht zwei nebeneinander wirkende Elemente, welche wir das geistige und weltliche nennen möchten. Das erstere gab ihm den Plan zu dem ganzen Gedicht, und ist das Resultat aller geistigen Empfängnisse und Verarbeitungen über Gottes Verhältniß zum Menschen seit den christlichen, arabischen, lateinischen und griechischen philosophischen Schulen. Dieses Element nimmt in den letzten Theilen des Gedichts mehr überhand, wo der Dichter sich von dem Irdischen abwendet, und um so mehr, je mehr er in die Höhen des Paradieses gelangt. In diesem Element ist er aber ganz in seiner Zeit gefesselt, die unabänderlichen Dogmen der Kirche erlauben seiner Phantasie nicht den geringsten Spielraum; die einzige poetische Form, die er hier anwenden kann, ist die Allegorie, gerade

dieselbe kalte und unfruchtbare Form, welche die Dichter seiner Zeit, so oft sie sich aus der Sphäre der Troubadours entfernten, zum Lobe der Religion oder von scholastischen Schlüssen begeistert, allgemein anwendeten. Sobald die Religion Gegenstand der Poesie wurde, konnte sie sich in keinen andern Kreisen als den christlichen bewegen, und höchstens die arabischen und heidnischen Elemente mit hereinziehen, welche in den erlaubten philosophischen Systemen auch so reichlich wucherten. Sobald diese aber aus der dramatischen und plastischen Religion der Alten herausgerissen waren, und dem Christenthum als Gewand dienen sollten, verloren sie ihre lebendige Kraft, da im Christenthum nur die Musik und Lyrik vorwaltet, und konnten hier nur noch als Allegorie und Symbol wirken. Die griechische Religion war auch ganz symbolisch, aber nur die Philosophen sahen die Symbole als solche an, sie waren aber dafür auch keine Dichter. Sobald die Symbolik aber allgemeinern Eingang fand, nach der Zeit der Blüthe der Philosophie, war die lebendige Kraft der Religion und Poesie verschwunden, und selbst schon die Tragödiendichter in der schönsten Epoche der griechischen Poesie begeisterten sich an Stoffen des grausten Alterthums.

So gibt auch das Christenthum, welches alle unsere Vorstellungen und Ansichten vergeistigt, keine poetischen Elemente ab, außer in seinem negativen Theile, von dem Abfall, der Sünde, Strafe, Hölle. Denn die Abgefallenen, die Sünder allein treten als selbständige Personen vor unsere Anschauung, in ihrem Trotz und Frevel liegt wenigstens Handlung und Leben, die sich poetisch auffassen lassen, die Vorstellung der Strafe bringt das moralische und ästhetische Gleichgewicht hervor, und hier kann auch nur die Vorstellung der Ewigkeit der Strafe eine poetische Auffassung des Weltgerichts zulassen. Hingegen bei den Belohnungen des Paradieses hört alle Selbständigkeit auf; denn die Menschen werden hier nicht mehr menschlich, sondern rein geistig belohnt, dadurch, daß ihr Geist in höhere Regionen verzückt, zu höhern Einsichten und reiner Seligkeit erhoben wird. Hier geht also die Person unter in der allgemeinen Weltseele, alle Handlung hört auf, nicht das leiseste Widerstreben ist denkbar, nur ein dankbares Empfangen, ein seliges Hingeben, ein Auflösen in der allgemeinen Harmonie. Hier ist die Klippe der christlichen Vorstellung, an welcher

alle Poesie scheitert, und sowie die Darstellung der Hölle durch den ungeheuren Abstand der einander entgegenkämpfenden Personen der großartigste Gegenstand der Dichtung, weit großartiger als der Homerische Kampf der Menschen gegen Götter und jede andere Vorstellung der Alten ist, so bleibt jede Darstellung eines christlichen Paradieses, als des Ortes der Vergeltung und Belohnung, für die Poesie eine unerreichbare Aufgabe. Selbst die plastischen Griechen wußten den Stoff nicht zu behandeln, und ließen ihre seligen Schatten im Elysium das Erdenleben fortsetzen. Die Araber haben noch die poetischeste Vorstellung des Paradieses, die sich aber auch am weitesten von der christlichen Idee entfernt. Denn das Christenthum verwirft in seiner Theorie der Belohnung jede sinnliche Idee, verweist nur auf die reinste Harmonie des Geistes mit seinem Urgeist, und je reiner es aufgefaßt wird, desto mehr schwindet alle poetische Anschauung. Während daher auch alle Religionssysteme der Griechen, Römer, Hebräer, Araber ꝛc. voll der glühendsten Poesie sind, zeigt unser neues Testament höchstens Parabeln und Allegorien. Um nur einige Anschauung in seinem Paradies zu erwecken, war Dante genöthigt, die erhabne Wissenschaft der Astronomie für seine Scenerie zu Hülfe zu nehmen, die aber in seinem Gedicht auch nur allegorisch wirkt.

Dagegen ist der erste Theil der Divina Commedia, wo Dante seine Phantasie ungehemmt kann walten lassen, über alle Beschreibung erhaben. Hier hören wir nicht die Zeit des Dichters, sondern den Dichter selbst, der, über alle Verhältnisse erhaben, die ganze Macht seines Genius vor unsern erstaunten Blicken entfaltet. In dem Inferno ist Alles Kraft und Leben; die Personen, die darin vorkommen, sind ihretwegen da, nicht um eines systematischen Beispiels willen, und um ihretwillen scheint jedesmal das ganze Gedicht geschrieben zu sein. Hier befand sich der Dichter auf historischem Boden, der ihm den lebendigen Stoff in mannigfaltiger Fülle darbot. Hier gibt die gelehrte Theologie nur zuweilen den Faden an, und bleibt wenigstens im Hintergrund, das frische Leben aber tritt hervor, und zeigt uns die Hauptpersonen scharf gezeichnet und selbständig, voller Charakter und Handlung.

Man hat oft hin und her gerathen, woher Dante den Stoff zu seinem Gedicht genommen habe. Er nahm ihn eben aus den Ideen, von welchen seine ganze Zeit erfüllt war. Es gibt kein

Volk, das sich nicht um den Zustand nach dem Tod bekümmert hätte, und je ausgebildeter der Rechtszustand ist, desto ausgebildeter sind auch die Vorstellungen von Lohn und Strafen der andern Welt. Bei dem neu erwachten Studium der Philosophie und der Entwicklung der scholastischen Theologie ward das Interesse an diesen Fragen in hohem Grade rege, denn wir finden aus jenen Jahrhunderten eine Menge poetischer Darstellungen der Hölle, des Fegefeuers und Paradieses, welche Kopisch in seiner trefflichen Bearbeitung der göttlichen Comödie nebeneinandergestellt hat. Dort findet sich auch nachgewiesen, wie viel Dante aus jenen frühern Werken entlehnt und benutzt habe. Jedenfalls machte er's damit wie die Griechen mit ihren ägyptischen und asiatischen Ueberlieferungen, und so wurden selbst die dichterischen Gedanken, die er fast wörtlich aus den Provenzalen und seinen italienischen Vorgängern entlehnte, ganz Dantisch. Warum Dante sein Gedicht Comödie genannt habe (so heißt es Inferno XVI, 128 und XXI, 2), hat ebenfalls manchen Streit veranlaßt, bis man endlich den Grund bei Dante selbst in seiner Vulg. Locut. gefunden, wie schon früher angegeben ist (man vergleiche seinen Brief an Cane della Scala, §. 9).

Wir haben uns nun vorerst mit den zwei ersten Gesängen des Inferno kurz zu beschäftigen, welche dem ganzen Gedicht als Einleitung dienen. Es hat leider dem Dichter gefallen, sie ganz allegorisch zu halten, so daß fast jeder Satz darin eine Menge Auslegungen gestattet. Freilich hat er damit auch bewirkt, daß alle Leser, sowohl Mystiker als Historiker, jeder nach seiner Art und Auslegung, dadurch befriedigt werden. Die Schwierigkeit wird vermehrt durch die unzweifelhafte mehrmalige Umarbeitung, wodurch sie durch Zusätze, Veränderungen ꝛc. gleichsam zwei oder mehre Gesichter erhalten haben. (Man erinnere sich an Boccaccio's Erzählung von den wiedergefundenen sechs ersten Gesängen.)

Dante verirrte sich im Frühling des Jahres 1300 in einem dunkeln Wald. Ich glaube, daß dieser die eigne innere Zerrissenheit, den Trübsinn, die Unzufriedenheit des Dichters mit seinem unglücklichen Schicksal und dem Mißverhältniß der Welt zu seinem Ideal bedeuten solle. Seine wahre Lebensbahn als Staatsmann war ihm durch die Umtriebe einer Partei abgeschnitten (la diritta via era smarrita). Die Erinnerung an diesen Zustand

des Unmuths in der ersten Zeit seines Unglücks erfüllt ihn noch mit Furcht und Grausen (V. 4—7). Er weiß nicht mehr, wie er in diesen Zustand des entnervenden, aller Thatkraft beraubenden (pien di sonno) Zustand des Trübsinns kam, nachdem das Unglück ihn betroffen hatte. Das innere Leiden verwirrte ihm die Sinne, daß er den Weg der Weisheit verlor. So ging er lange in diesem umnachteten Thal (alles Trübe, Unglück ꝛc. versetzt Dante in finstre Thäler: Freudiges, Hoffnung, Stärke gibt er durch das Bild besonnter Hügel und mächtiger Felsen), als ihm plötzlich ein Licht aufging, und ihn mit Hoffnung und Muth erfüllte, seinen Geist aus der Trübsal zu entreißen und mit höhern Dingen zu beschäftigen. Dies drückt er aus in dem Bild V. 13—18. Das Jammerthal bedeutet seine gedrückte Seele, der Hügel, dessen Gipfel in dem Aufgang der Sonne glänzt, den innern Trost, die Erhebung des Geistes über die äußern Widerwärtigkeiten und den Entschluß zur Beschäftigung mit erhabnen Gegenständen; dazu nur konnte ihn auch der Dichter Virgil einladen. Der Entschluß tauchte plötzlich auf, das Todtenreich zu beschreiben. Dieser mag ihm gekommen sein durch die Erinnerung an seine früh entschlafene Beatrice und durch das Studium des Virgil's; und nachdem er ganz mit sich darüber im Reinen war, wunderte er sich selbst über diesen Entschluß (V. 25—27).

Indessen an der Ausführung, d. h. an dem Aufsteigen zum besonnten Hügel (V. 28—31), hinderte ihn immer die Theilnahme an den Schicksalen seines Vaterlandes, besonders aber drei Dinge: die Stadt Florenz, Karl von Valois und der Papst, die unter den Bildern eines Panthers, eines Löwen und einer Wölfin dargestellt sind. Der Panther (Florenz) wollte ihm gar nicht vor dem Gesicht, den Gedanken, weichen, so daß er oft im Sinn hatte, umzukehren und sich wieder den Unruhen und Staatsgeschäften hinzugeben (V. 36). Doch die Reize der frisch erwachten Frühlingsnatur, das fröhliche äußere Ansehen, der Wohlstand von Florenz (di quella fera la gaietta pelle, V. 42) ließen ihn wieder Hoffnung und Muth fassen, sich über die Trübsal zu erheben. Aber der Löwe und die Wölfin (Karl von Valois und der Papst), welche mit Heißhunger Italien zu verschlingen drohten, brachten ihn wieder um seinen Muth, und drängten ihn in den finstersten Theil des Thales zurück (V. 44—60). Da gab ihm endlich das

Studium Virgil's, der lange Zeit in Italien vernachlässigt war (chi per lungo silenzio parea fioco), den Frieden, die Erhebung des Geistes über das beengende Ungemach wieder. Virgil fragt ihn selbst in der ersten Begegnung, warum er immer zu solchem Mißmuth zurückkehre, und nicht den Entschluß und Muth fasse, der der Anfang jeder Freude sei (V. 76—78). Er wird nun Dante's Führer durch Hölle und Fegfeuer, d. h. Dante nimmt sich die Aeneide zum Muster in Beiden; für die Begeisterung aber, die zur Beschreibung des Paradieses nothwendig war, konnte Virgil nicht ausreichen, wie überhaupt keiner der plastischen Alten. Dazu wandte sich Dante allein an die christliche Gefühlszeit, und nahm hauptsächlich die schönste Blüthe des Christenthums, die reine himmlische Liebe, zur Führerin.

Also wird der kurze Sinn des ganzen ersten Gesanges sein: Die Unruhen, welche die verschiedenen Parteien, der Papst und Karl von Valois in seinem Vaterland anrichteten und auch Dante's unglückliches Exil brachten diesen in einen Zustand des Trübsinns, in welchem der Geist zu nichts fähig ist. Nachdem er lange in demselben hingezogen und seinen Unmuth verzehrt, erwachte in ihm endlich der Entschluß, sein Leben, das ganz dem Staate gewidmet war, nun den Wissenschaften und der Poesie zu weihen, und indem er sich immer vertrauter mit Virgil machte, kehrte die Ruhe in sein Gemüth zurück. Damit tauchten alle herrliche Bilder seiner Jugend und besonders die glühende Liebe zu Beatricen wieder in seiner Seele auf, die Erinnerung steigerte sein Gefühl bis zur Schwärmerei, und entzündete den schaffenden Genius. So entstand sein Werk, das er also zum Theil Virgiln verdankt, daher er mit solcher Dankbarkeit und Ehrerbietigkeit zu ihm spricht.

Im zweiten Gesang wird nochmals bestätigt, daß die Liebe zu Beatricen und die Erinnerung an die glückliche Jugendzeit Danten zum Besingen des erhabensten Gegenstandes, des Weltgerichts, begeistert habe, und daß er die Kraft und den Muth dazu von der göttlichen Gnade erhalten. Einer göttlichen Eingebung schreibt er es auch zu, daß er in der Jugend eine solche Vorliebe für Virgil erhalten, und daß ihn besonders Aeneas' Gang durch die Reiche der Unterwelt so betroffen, der den von christlichen Ansichten erfüllten Dichter auf die Idee seines Weltgerichts

gebracht habe. Dies ist angedeutet durch die Allegorie von der Sendung Virgil's, V. 43—126. In diesem Gesang spricht Dante auch deutlich aus, daß das, was ihn sein ganzes Leben lang durchdrungen, die Verwirklichung und Herstellung des römischen Weltreichs in weltlicher und geistiger Hinsicht, auch der Zweck dieses Gedichts sein solle. Denn er führt ausdrücklich seine zwei Vorgänger in der unter- und überirdischen Reise an, Aeneas und den Apostel Paulus. Der Erstere, bei dem er sich am längsten verweilt, stieg in die Unterwelt, um, dort durch die Prophezeiung seines Vaters Anchises belehrt und ermuthigt, das römische Reich zu gründen, und Paulus stieg in den Himmel, um dort Stärkung für den Glauben und die Gründung des geistigen Reiches zu empfangen (V. 13—27).

Dies wäre die einfache historische Auslegung dieser Gesänge. Nun erfordern sie aber auch eine mystische Deutung, welche sich erst im Verlauf des ganzen Gedichts etwas aus ihrer Dunkelheit erhebt. Die in der Comödie vorkommenden lebendigen Personen sind zugleich auch Figuren, welche eine höhere Idee zur Anschauung bringen sollen, und spielen daher fortwährend bald die eine, bald die andere Rolle, bald beide zugleich. Beatrice ist nicht nur Dante's Geliebte, sondern stellt, da sie den schwärmerischen Freund nach ihrem Tod in die höchsten Regionen des göttlichen Gefühls und Betrachtens erhoben und begeistert hat, auch die göttliche Lehre, die Theologie, vor. Virgil aber, außerdem, daß er der alte römische und heidnische Dichter und Dante's poetisches Vorbild ist, hat sich noch zu einer für unsere Ansicht höchst fremdartigen und unpassenden Rolle hergeben müssen, und repräsentirt die höchste Potenz menschlicher Einsicht und Wissenschaft, die Philosophie. Dante selbst ist nicht nur der lebendig betrachtende Dichter, sondern stellt auch oft den Typus der ganzen Menschheit mit ihren Schwächen und ihren erhabenen Trieben zum Göttlichen dar, und seine Wanderung selbst ist die Pilgerschaft des Menschengeschlechts seit Adam durch die Fehler und Sünden der Zeitlichkeit zu Gott. Bei diesem Geschäft vereinigen sich Beide, Virgil und Beatrice, Philosophie und Theologie, zum Schutz und Heil des Menschen, und leiten ihn durch die Strafen der Hölle, die Angst des Gewissens und Nichtigkeit falscher Lehre, und durch die Reue und Buße des Fegefeuers zur wahren Einsicht und Freiheit, zum

Frieden und zur Seligkeit in der Vereinigung mit Gott. So erhalten auch die im Gedicht auftretenden Thiere und alle Nebenpersonen eine zweite mystische Bedeutung, die sich im Verlauf des Gedichts entwickelt. Uebrigens haben alle jene mystischen Allegorien das Schicksal, daß durch ihre Dunkelheit der ganze Reiz der lebendigen Anschauung verloren geht, abgesehen davon, daß durch die nothwendig oft gezwungene und vielfache Bedeutung derselben Widersprüche entstehen, welche der poetischen Wahrheit und Harmonie schaden.

Ich habe mich bemüht, diese Einleitung auf die einfachste und mit den Worten der Gesänge am wenigsten im Widerspruch stehende Art zu erklären. Wem diese Auseinandersetzung zu einfach scheint, und wer tiefer in die Symbolik und Mystik dieses wunderbaren Gebäudes eindringen will, der wird in Kopisch's werthvollen Anmerkungen und Abhandlungen am Ende seiner Uebersetzung der Divina Commedia vollkommen befriedigt werden, worauf ich auch für die übrigen Gesänge ein= für allemal hinweise, obgleich ich gestehe, daß mich seine anagogische Deutung über Vieles nicht aufgeklärt hat, sondern mir die Mystik, die in demselben zur Mystik kommt, manches Dunkle noch schwärzer zu machen scheint. Für unsern Zweck ist bloß die poetische Seite wichtig, und wir schreiten nun zur Analyse des Gedichts.

Die Hölle befindet sich, nach Dante's und der allgemeinen Ansicht, in der Mitte der Erde unter den drei Welttheilen der östlichen Halbkugel, Europa, Asien und Afrika, in welchen Jerusalem als gerade in der Mitte liegend vorgestellt ist, so daß der Berg Zion und der unterste Punkt der Hölle gerade entgegengesetzt sind. Ihre Gestalt ist die eines umgestürzten Kegels oder eines Kraters, oben von der Weite der Halbkugel, während sich nach unten gegen den Mittelpunkt der Erde die Kreise immer mehr verengen, so daß der tiefste Theil nur einen engen Eissumpf bildet, worin der ärgste Feind Gottes, der ungeheure Lucifer steckt. In jedem dieser sich vermindernden Kreise büßen andere Sünder, nach der Klassification, die sogleich folgen wird, die leichtern oben in dem weiten Gebiete, und je schwerer der Frevel, desto tiefer und enger stecken die Sünder, denn sie werden mit ihrer eignen Sünde gestraft, d. h. sie setzen die Sünde zu ihrer eignen Qual in der Hölle fort, und der ihrem innern Sinn oder

ihrem Gewissen stets gegenwärtige Gegenstand ihres Frevels nährt und vergrößert ihre Verzweiflung. Je vollkommner ein Wesen ist, desto heller sieht es das Gute und Vollkommene ein, desto brennender fühlt es den Schmerz über seine Mängel, Fehler, Sünden (Inferno VI, 106). Als Lucifer, früher der erste und schönste Engel nach seiner vermessenen Empörung gegen Gott und seinem Erheben über dessen Weisheit und Allmacht auf die Erde geschleudert wurde, floh diese entsetzt auseinander, und ließ in ihrer Mitte den ungeheuern Raum der Hölle, sowie sie auf der andern Seite durch das Meer hindurchfahrend den Berg des Fegfeuers bildete; die Hölle aber ward aus Gerechtigkeit von der Allmacht, Weisheit und Liebe Gottes gebildet (Inferno III, 4). Vor ihr ist ein dunkler Kreis, der Aufenthalt derjenigen, die ohne Schande und ohne Ruhm gelebt, an welchen weder Himmel noch Hölle Theil haben, mit ihnen sind zugleich die Faulen und Feigen, welche weder Gott noch seinen Feinden gefallen, und die Engel, welche bei Lucifers Empörung weder auf seiner noch auf Gottes Seite waren. Ihre Strafe ist also hier ihre fortgesetzte ewige Nichtigkeit und Vergessenheit, ein Schwanken zwischen Streben und Vernichtung, und selbst Dante mit seinem Begleiter eilt vorüber, ohne sie weiter zu bemerken. Ferner ist außer der Hölle noch ein Vorhof, wo sich die ungetauften Kinder und tugendhaften Heiden aufhalten. Hier ist also noch keine Strafe, sondern nur ein unerfülltes Sehnen, und die berühmten Heiden, Dichter, Weltweisen ꝛc., welche in einem abgesonderten, den Uebrigen unnahbaren Orte verweilen, genießen selbst noch die ewige Freude ihres Ruhmes. Alle Seelen der Sünder aber bringt mit unwiderstehlicher Gewalt die Gerechtigkeit oder das drückende Bewußtsein ihrer Schuld vor den Richterstuhl des Minos, von wo sie nach vollbrachtem Bekenntniß sogleich an den Ort ihrer Strafe hinabsinken.

Dreierlei Art sind nach Aristoteles' Ethik die bösen Neigungen, die vom Himmel entfernen (Inferno XI, 79), die Unenthaltsamkeit oder Sinnlichkeit, die Gewaltthätigkeit oder Verthierung und die Bosheit oder Schlechtigkeit des Geistes. Nach diesem System ist auch die Hölle in drei große Abtheilungen getrennt, deren jede durch einen besondern Höllenfluß eingeschlossen und durch verschiedene Elemente besonders charakterisirt ist. Die oberste Ab-

theilung ist von dem traurigen Acheron umgränzt, und durch ein trübes Dunkel, Sturmwind, Regen und Schnee bezeichnet. Hier büßen in drei verschiedenen Kreisen die leichtern Sünder, welche sich durch Sinnlichkeit und Kleben am Irdischen zum Abfall von Gott haben bewegen lassen, die Sünder in der sinnlichen Liebe, die Schlemmer und die Geizigen mit den Verschwendern. Die Erstern, die wollüstige Semiramis an der Spitze, fahren noch immer in dem ewigen Sturm der sinnlichen Begierden dahin, und der Gegenstand ihrer Sünde quält ihr Gewissen; die Schlemmer durch den gefräßigen Cerberus charakterisirt, stecken in dem Schlamm ihres Erdenlebens, den ein kalter Hagel, Schnee und Platzregen immer zäh erhält; die Geldsünder, durch Plutus vorgestellt, stoßen in ihrem kreisförmigen Umherjagen beständig gegeneinander, und werfen sich gegenseitig ihr Festhalten und Verschwenden vor. Den Uebergang zu der folgenden Abtheilung, und noch ausgeschlossen von der eigentlichen Stadt des Satans, bilden die Zornigen und die Grämlichen, welche sich durch träge Verstimmung das Leben verbitterten und die Tugend verabsäumten. Gegenseitig sich zerreißend, leiden sie nun, von dem zornigen Flegias angeführt, durch ihre immerwährende Heftigkeit in dem heißen Sumpfe des Styx, der die zweite Abtheilung, die eigentliche Stadt des Lucifer umgränzt. Wenn in den obern Räumen mehr die leichtern Sünden gebüßt werden, die aus der Schwäche der sinnlichen Natur hervorgehen, so sind nun hier die Strafen für die eigentlichen Verbrechen des Geistes, die aus freier Willensthätigkeit entspringen, wie dies gleich am Eingang zu Lucifers Stadt die Schaaren der abtrünnigen, empörten Engel anzeigen. Abgesondert von den Folgenden und ausgeschlossen vom Aristotelischen System liegen die Ketzer, und büßen ihre Zweifel an den Lehren der Kirche in offenen glühenden Särgen, welche sich nach dem jüngsten Gericht auf ewig schließen.

Das Ziel jeder Bosheit ist Unrecht; ihre Mittel entweder Gewalt oder Trug. Trug ist aber schlechter als Gewalt, darum wird sie tiefer und schwerer bestraft (Inferno XI, 22). So zerfällt diese große Abtheilung in zwei Klassen, die der Gewaltthätigen und der Betrüger. Die Erstern haben sich mehr der Entmenschung, Verthierung hingegeben; die Letztern aber der eigent-

lichen Bosheit. Wenn in der ersten Abtheilung eine trübe Finsterniß mit Hagel, Schnee und Sturm die irdisch gesinnten Sünder plagte, so herrscht nun bei den cholerischen Gewaltthätigen eine verzehrende Gluth über dürrem Sande, ausgedörrtem Reisig oder kochendem Blute. Sie theilen sich aber zunächst ein 1) in Gewaltthätige gegen den Nächsten, die Räuber, Mörder und Verwüster, durch den thierischen und grausamen Minotaurus vorgestellt; sie zerfleischen sich nun in dem heißen Blut, das sie auf der Erde vergossen. 2) Die Gewaltthätigen gegen sich selbst, die Selbstmörder und Spieler, bilden, ihrer irdischen Hülle auf ewig beraubt, einen Wald von wilden Dornen, wo die Harpyen nisten. 3) Die Gewaltthätigen gegen Gott, die Gotteslästerer, Sodomiten und Wucherer; sie leiden durch den verzehrenden Feuerregen, die Lästerer quälen sich durch ihren fortwährenden Trotz, die Sodomiten fliehen vor dem reinen Feuer und die Wucherer halten krampfhaft, die Gluth abwehrend, ihren leeren Sack. — Zur Aufnahme der eigentlich Schlechten und Boshaften senkt sich nun der Höllenkrater jäher und kesselförmig hinab, und umfaßt in zehn Kreisen alle Arten von Betrügern: 1) die Kuppler und Verführer; ihre Strafe ist das Schauen der Verzweiflung der Verführten. 2) Die Schmeichler sitzen in dem Koth, den sie in ihrer irdischen Niedrigkeit so gelobt haben. 3) Die Simonisten stecken kopflings in dem Boden, während ihre Beine von der Flamme verzehrt werden; der Nachfolgende drückt immer den Frühern tiefer hinab. 4) Die Zauberer wandern mühsam mit nach hinten gedrehtem Oberleib, so daß ihnen die Voraussicht der Zukunft ganz benommen ist. 5) Die Bestechlichen stecken in einem zähen Pechsee, und werden von Dämonen mit Haken grausam hin und her gezogen. 6) Die Heuchler schleichen in schweren, außen goldnen, inwendig aber bleiernen Kutten. 7) Die Diebe, von dem diebischen Riesen Cacus vorgestellt, stehlen einander ihr letztes Eigenthum, ihr Gestalt. 8) Die bösen Rathgeber sind in die Flammen, von denen sie verzehrt werden, gehüllt und unsichtbar, sowie sie auf Erden in den schlimmen Thaten, die sie durch ihren bösen Rath Andere verrichten ließen, unsichtbar selbst wirkten. 9) Die Erreger der Zwietracht, Unruhestifter und Sektirer gehen mit zertheilten Leibern und getrennten Gliedern. 10) Die Ver-

fälscher, sowohl der Metalle als der Rede und Person, die Lügner und Verläumder, werden, da sie außer dem Rechte sind, von wahnsinnigen Dämonen nach Zufall und Griff herumgezerrt.

Im tiefsten Brunnen der Hölle stecken nun, von Riesen, die sich ehmals gegen die Gottheit aufgelehnt, umgeben, die ärgsten Sünder, die Verräther. Hier ist das Gebiet des Cocytus, der langsam herabfließend in einem eisigen Sumpf sich sammelt. Am weitesten von dem göttlichen Licht und der wohlthuenden Wärme seiner Liebe entfernt, ist der ganze Kessel von einer schrecklichen Kälte erstarrt. Die hier Gestraften theilen sich ein in Verräther an Verwandten, welche in dem ersten Kreise, genannt Caina (von Kain, dem ersten Brudermörder) büßen, in Vaterlandsverräther in dem Kreis Antenora, in Freundesverräther in dem Kreis Ptolemäa; alle sind in dem Eissumpf vergraben und nagen einander in wüthendem Grimm. In dem tiefsten Mittelpunkt steht endlich das Haupt der Bösen, der ungeheure Lucifer, der die Hauptarten der Sünden, die Sinnlichkeit, Gewaltthätigkeit und Verrätherei in seinen drei Gesichtern vereinigt darstellt. Das eine dieser Gesichter ist daher dunkel, wie die erste Abtheilung der Hölle, das andere gluthroth und das dritte blaß und eiskalt. In seinen drei Rachen werden die ärgsten Sünder, die Verräther Gottes und seiner ewigen Weltordnung, zernagt, in dem mittlern Judas, der Verräther des Gottessohns, in dem andern Brutus und Cassius, die in Cäsar's Person das römische Weltreich verriethen; so daß hier wieder die Grundidee des Ganzen, von dem doppelten heiligen Reich, dem geistigen und weltlichen, deutlich hervortritt.

Der Berg des Fegfeuers ist der Gegenfüßler der Hölle. Er ist in mehre Abhänge oder Kreise getheilt, die, je weiter nach oben, desto weniger steil werden, und sich oben in eine schöne Ebne endigen, so daß das Steigen immer weniger beschwerlich wird, „und wenn der Steigende erst das Gefühl hat, wie in einem den Fluß hinabgleitenden Kahne", so ist das Geschäft der Buße vollendet. Denn je weiter Einer in dem Ablegen sündhafter Gewohnheiten vorwärts schreitet, desto leichter wird ihm der Pfad der Tugend. In demselben Sinne sind die Kreise der Hölle, je weiter nach unten, desto tiefer zu schauen. Wie die Hölle hat auch das Purgatorium seinen Vorhof, von welchem

aber noch diejenigen ausgeschlossen sind, welche im Kirchenbann starben. In dem Vorhof dagegen verweilen die Saumseligen, die gewaltsam Gestorbnen, die kurz vor dem Tode bereuten, und diejenigen, welche über den Sorgen um ihre weltliche Macht das Wohl ihrer Seele versäumten. An der Thür aber des Aufweges zum Reinigungsort sitzt der Engel des Paradieses mit flammendem Schwerte und zwei ihm von Petrus verliehenen Schlüsseln, einem silbernen und einem goldnen. — Alle Sünden, die hier abgewaschen werden können, haben ihren Grund in der Liebe (Purgat. XVII); der Mensch liebt 1) den Schaden des Nächsten, wie die Stolzen, die Neidischen und die Zornigen; 2) er liebt zu lässig, wie die Unthätigen; 3) er liebt zu sehr die irdischen Güter, wie die Geizigen, die Schlemmer und die Wollüstigen. Dieser Eintheilung nach hat der Berg der Läuterung sieben Abhänge, nach welchen man durch das Fegfeuer in das irdische Paradies gelangt, wo der Baum der Erkenntniß steht.

Das himmlische Paradies, in welches die Seelen durch die Feuerregion gelangen, ist in den Planetenhimmel, den Fixsternhimmel, den Krystallhimmel und das Empyreum eingetheilt. Der unterste oder Planetenhimmel ist zum Theil denjenigen Seelen bestimmt, welche in ihrem Erdenleben der Sorge für das Irdische zu sehr zugewandt waren, sich aber doch durch hinlängliche Buße die Seligkeit erworben hatten. So befinden sich auf dem Mond die Seelen der Nonnen, welche ihr Gelübde nicht ganz erfüllt hatten; auf dem Merkur diejenigen, welche mit Versäumung des Himmelreichs ihr Leben in irdischen, aber doch ruhmwürdigen Thaten zugebracht hatten; auf der Venus die der Liebe Ergebenen; auf der Sonne die großen Theologen und Ausleger des göttlichen Wortes; auf dem Mars die Helden, welche sich für Ausbreitung und Befestigung des Glaubens geopfert hatten; auf dem Jupiter die gerechten und weisen Fürsten, und auf dem Saturn die heiligen Einsiedler. In dem zweiten, dem Fixsternhimmel, beseligt das Gefühl der Menschen- und Bruderliebe, in dem Krystallhimmel aber weht allein Gottesliebe und Weisheit, und im Empyreum thront die Dreieinigkeit, umgeben von allen Engeln und Heiligen.

Dies ist in einfacher Uebersicht das Skelett des ganzen Gedichts, wozu die Doktrin hier mehr dort weniger ihren unabänder-

lichen Stoff gegeben hat. Sehen wir nun, was der erhabene Genius des Dichters aus dem reichen Schatz seiner Phantasie dazu gegeben.

Dritter Gesang.

Gleich im Anfange des dritten Gesanges des Inferno überrascht uns die erhabene Inschrift über der Pforte der Hölle:

Per me si va nella città dolente:
Per me si va nell' eterno dolore:
Per me si va per la perduta gente.
Giustizia mosse il mio alto fattore:
Fecemi la divina potestate,
La somma sapienza, e 'l primo amore.
Dinanzi a me non fur cose create,
Se non eterne, ed io eterno duro:
Lasciate ogni speranza voi ch' entrate.

Auf Virgil's Zureden wird Dante's Furcht vor diesen schrecklichen Worten gemindert, und er tritt in den ersten Kreis ein, wo ihn aber gleich wieder die gräßliche Finsterniß des ungeheuern Raumes, durch welche betäubendes Wehklagen, Seufzer, Wuthgeschrei in allen Sprachen herübertönt, in die ängstlichste Stimmung versetzt. Virgil belehrt ihn, dies sei der Aufenthalt der traurigen Seelen, welche auf der Erde ohne Schande und ohne Lob gelebt. Zugleich mit ihnen befinden sich die Engel, welche bei Lucifers Empörung weder auf dessen noch auf Gottes Seite waren. Der Himmel hat sie verstoßen und die Hölle will sie nicht; dies die Ursache ihrer Qual und ihres Wuthgeschreis. Sie haben keine Hoffnung auf den geistigen Tod, und doch ist ihr Zustand so erbärmlich, daß sie jedes andere Loos, selbst in der Hölle beneiden. Sowie ihr Andenken in der Welt verloschen ist, so hat sie sowohl das ewige Erbarmen als die strafende Gerechtigkeit verstoßen. Selbst Dante soll von ihnen nicht reden, nur schauen und vorübergehen. Nach dieser meisterhaften Schilderung jener Seelen und ihres geistigen Zustandes folgt eine ebenso poetische ihrer materiellen Strafe. Hinter der vom Sturm dahingerissenen Fahne der Feigheit rannte eine unzählige Schar nackter Seelen, welche von umschwärmenden Mücken und Wespen (Symbol des Kleinlichen,

Schlechten, Gemeinen) unaufhörlich gestochen wurden; das Blut rann mit ihren Thränen gemischt bis zu ihren Füßen, wo es von ekelhaften Würmern aufgesogen ward. — Bald darauf am Ufer des traurigen Acheron angekommen, hören die beiden Dichter, wie die Scharen der verdammten Seelen von dem greisen Charon, der von Virgil über ihr Erscheinen beschwichtigt wird, mit Verzweiflung erregenden Worten angefahren werden, die ihre Wirkung nicht verfehlen; vor Schrecken erbleicht und zähneklappernd fluchen die Geächteten Gott und ihren Eltern, dem ganzen Menschengeschlecht und dem Ort und der Stunde ihrer Geburt. Sie rücken sich sträubend näher zusammen; doch mit ernsten Winken und Ruderschlägen treibt sie Charon in seinen morschen Kahn, und ehe sie drüben landen, harrt diesseits schon wieder eine neue Schar. Virgil erklärt Dante Charons Verlegenheit bei seiner Erscheinung, da sonst nie eine gute Seele über den Fluß übersetze. Seine Rede wird durch ein mächtiges Getöse und Krachen unterbrochen, die Erde erbebt und schleudert einen Sturmwind aus, in welchem dunkelrothes Licht blitzt. Dante verliert die Besinnung und fällt hin, wie ein Mann, welchen Schlaf packt. — In diesem Zustand war er schon auf Erden in jenen Wald gerathen, und in demselben tritt er auch in das Purgatorium und in das irdische Paradies ein. Will er vielleicht das Wirken der höhern Macht andeuten, die ihn unbewußt antreibt, die erhabenen Gegenstände zu besingen? Zu bemerken ist auch, daß ihn der Schlaf nicht mehr überfällt, seitdem er im irdischen Paradies seine Beatrice gefunden hat.

Vierter Gesang.

Ein furchtbares, donnerähnliches Getöse weckt Dante am Rand der Hölle auf; es ist das in dem weitern Kreis vervielfachte Weh- und Wuthgeschrei, das aus allen tiefern Abgründen zusammen heraufdringt. Selbst Virgil erblasset vor Mitleid. Sie treten nun in den Vorhof der Hölle, wo die Luft nur von leisen Seufzern bewegt wird. Hier leiden die Seelen der Kinder und aller Nichtchristen, welche durch den Mangel der Taufe von dem Paradies ausgeschlossen sind, und ihre Qual ist eine hoffnungslose Sehnsucht. Virgil bestätigt seinem Schüler an Ort und

Stelle die Höllenfahrt Christi, bei welcher er die jüdischen Erzväter, Adam und Abel, Abraham, Isaak und Jacob nebst Rahel, Moses, den König David mit vielen Andern erlöst und sie der Seligkeit theilhaftig gemacht habe. Bald gewahrt Dante einen hell schimmernden Platz, und erfährt, daß in dieser Stelle des Vorhofs den berühmten Nichtchristen vergönnt sei, in der Glorie ihres Ruhms fortzuleben und sich derselben zu erfreuen. Die vier ersten Dichter, Homer, Horaz, Ovid und Lucan grüßen ehrend Virgil, und nehmen Dante als den sechsten in ihren Kreis auf.[1]) Ihr Aufenthalt ist ein immer begrünter Hügel, durch einen allen gemeinern Seelen unüberschreitbaren Bach von dem finstern Theil der Hölle abgeschieden, und von sieben hohen Mauern (den sieben Cardinaltugenden in Aristoteles' Ethik) eingeschlossen. Hier lagerten die alten Heroen und Weltweisen, in stillem Ernst und mit düsterm Angesicht. Unter den Helden nennt Dante besonders die, welche mit der Gründung des römischen Reichs in einiger Beziehung stehen, besonders Cäsarn, den ersten Kaiser. Hoch über den Andern geehrt (wahrscheinlich wegen seines Einflusses auf die scholastische Theologie, und somit das geistige Weltreich) sitzt Aristoteles, der Meister der Gelehrten, und um ihn geschart die übrigen Philosophen außer Epikur, der tiefer in der Hölle vorkommt. — Wir sehen an diesem Gesang, wie Dante Alles behandelt, was außer seiner Zeit liegt. Es hat für ihn kein lebendiges Interesse, und so fehlt auch das Lebendige, Plastische und Dramatische in seiner Darstellung. Die alten Helden und Weisen werden uns nur hergezählt, und sind ohne Handlung und Charakteristik, bloße Schatten.

Fünfter Gesang.

Dante steigt in den zweiten Kreis, wo sich ihm das richtende Gewissen in der Person des Minos darstellt. Diese antike, würdig-

1) Zur Erklärung diene es hier ein- für allemal, daß wir uns in keine Widerlegung oder Rüge von Dante's Ansichten über das Alterthum und dessen Poesie einlassen, sowenig als wir über die vorhergehende Blasphemie etwas sagten, wonach die Heiden, die von der Taufe nichts wissen konnten, dafür in der Hölle gestraft werden. Diese Ansichten gehören nicht Dante, sondern seiner Zeit, zum Theil auch noch der unsrigen. Uns aber kommt es nur zu, zu zeigen, was Dante aus dem Stoff, über den er nun einmal gebieten konnte, von welcher Güte er auch gewesen sei, gemacht hat.

ernste Gottheit hat durch die christliche Idee des Gewissens, der sie sich zum Symbol hat hergeben müssen, unstreitig verloren. Der alte Minos steht den Sündern schrecklich da, und grinzt die Zähne (soll an das Nagen des Bewußtseins erinnern); er hat einen langen Schweif, womit er eine Anzahl Ringe um seinen Leib bildet, je nach der Ordnung des Kreises, in welchen die Seele sinken soll (allegorisirt das Umstricken der Seele durch die sündhaften Begierden). Sehr lebendig ist aber sein Richteramt beschrieben:

Dico che quando l' anima mal nata
Li vien dinanzi, tutta si confessa:
E quel conoscitor delle peccata
Vede qual luogo d' Inferno è da essa. —
Sempre dinanzi a lui ne stanno molte
Vanno a vicenda ciascuna al giudizio:
Dicono e odono, e poi son giù volte.

wo besonders der letzte Vers die Schnelligkeit des ganzen Aktes trefflich nachahmt. Minos ruft Danten (wie das Gewissen jedem Menschen beim Beginn einer sündhaften Neigung) die ernsten Worte zu, er möge sich wohl vorsehen, wohin ihn sein Weg führe, und sich durch den weiten und leichten Eingang nicht täuschen lassen. Er wird aber, wie vorher Charon, durch die Worte Virgil's beruhigt, daß die Wanderung Gottes Wille sei. Die Dichter befinden sich im Kreise der „fleischlichen Sünder, welche die Vernunft dem Triebe unterwarfen." Der Höllensturm zerschlägt und reißt sie im Wirbel herum, und unter dem Geschrei und Geheul der Gepeinigten schlagen Lästerungen der göttlichen Tugend an das Gewölbe des Abgrunds.

Così quel fiato gli spiriti mali
Di quà, di là, giù, di sù gli mena.

Den Reigen beginnt Semiramis, die Meisterin in der Zügellosigkeit, che libito fe' licito in sua legge. Ihr zunächst folgen noch drei Weiber als erste im Zug, Dido, Cleopatra und Helena, und hierauf eine Menge Helden, unter welchen Achilles, Paris und Tristan genannt sind. Zwei Seelen, die des Paolo Malatesta und der Francesca von Rimini, welche in dem Schwarm der ehebrecherischen Dido schweben, ziehen Dante's Aufmerksamkeit besonders auf sich, und er ruft sie auf Virgil's Geheiß mit liebe-

vollen Worten, ihm Rede zu stehen. Innig gerührt von seinem Zuruf schweben sie sanft wie Tauben herbei, danken ihm für seinen Antheil, um deswillen sie für seinen Frieden beten würden, wenn der Herr der Welt noch ihr Freund wäre. Die schöne Francesca erzählt ihm hierauf, daß heftige Liebe zu dem blühenden Schwager sie so ergriffen, daß sie ihre eheliche Pflicht gegen ihren mißgestalteten boshaften Gemahl verletzte.

Amor ch' a null' amato amar perdona,
Mi prese del costui piacer si forte,
Che, come vedi, ancor non m' abbandona.

Ihr Gemahl überraschte Beide und ermordete sie zugleich, wofür er tiefer unten in dem Kreis des Brudermörders Kain büßt. Bei der Anklage der Liebe ist Dante betroffen; er gedenkt seiner eignen vielfachen Neigungen, wodurch er Beatricen untreu geworden. Beschämt senkt er das Haupt und versinkt in Nachdenken, und auf Virgil's Frage, worüber er sinne, bricht er in den Seufzer aus, der uns errathen läßt, welche lange und schnelle Gedankenfolge in Hinsicht sowohl auf sich als auf jenes Paar in dem Augenblick sein Herz bestürmte:

O lasso,
Quanti dolci pensier, quanto disio
Menò costoro al doloroso passo!

Dante will von dem Paar noch wissen, welche Umstände jene süße doch ihnen verderbliche Liebe erweckt haben, und nun gibt ihm die reizende Sünderin die berühmte Erzählung, welche durch ihre rührende Naivetät, ihre ergreifende dichterische Wahrheit, ihre unübertreffliche Plastik jeden Leser im höchsten Grade erwärmen muß:

Noi leggiavamo un giorno per diletto,
Di Lancilotto, come amor lo strinse:
Soli eravamo, e senza alcun sospetto,
Per più fiate gli occhi ci sospinse
Quella lettura, e scolorocci 'l viso;
Ma solo un punto fu quel, che ci vinse.
Quando leggemmo il disiato riso
Esser baciato da cotanto amante;
Questi, che mai da me non fia diviso,

La bocca mi baciò tutto tremante:
Galeotto fu il libro, e chi lo scrisse:
Quel giorno più non vi leggemmo avante.

Kein Wort weiter über diese einfach erhabene Schilderung, jedes würde den heiligen Eindruck verwischen.

Sechster Gesang.

Das Mitleiden über die Pein der beiden Liebenden, die sich noch im Tode so treu anhingen, hatte dem Dichter ganz die Besinnung geraubt. Als er aus seiner Zerstreuung wieder zu sich kam, sah er sich im dritten Kreise, wo die Schlemmer ihr unsauberes Leben abbüßen. Ein ewiger Hagel, schmuziger Regen und Schnee macht die Erde zu stinkendem Schlamm. In diesem sind die Sünder versenkt, und wehren sich heulend gegen die Fluth, und wenden den Leib, um die eine Seite gegen die andere zu schützen. Ihr Symbol ist Cerberus, mit drei Rachen, rothen Augen, schwarzem und besudeltem Bart und dickem Bauch, ein echter Schlemmer; er packt die Geister, zerrt und zerreißt sie. Virgil beruhigt ihn mit einigen Händen voll Schlamm, der mit den Sünderseelen Einen Teig ausmacht, über welchen Dante auch später wegschreitet. Sehr schön ist die Schilderung, wie dem Höllenhund während des wüthenden Bellens sich der Rachen mit Speise füllt, und er bei dem Kauen immer leiser bellt, in dem Maß, als der zähe Schlamm den Tönen mehr den Ausgang wehrt. Die Dichter treffen auf eine Seele, die sich aus dem Schlamm erhebt, und sich ihnen als Ciacco, ehemals angesehenen Richter und beliebten Gesellschafter in Florenz, zu erkennen gibt. Auf Dante's Befragen über das nächste Schicksal seiner Vaterstadt erzählt Ciacco, daß nach kurzen Siegen der weißen Partei die schwarze für immer oben bleiben werde unter dem Schutz des Papstes, welcher in der Nähe laure. Diese Prophezeiung scheint mir zu beweisen, daß dieser sechste Gesang in einigen Theilen ebenfalls eine spätere Umarbeitung erfahren habe, indem Dante zu der Zeit, als er wahrscheinlich die sieben ersten Gesänge schrieb, vor seinem Exil, diese Worte noch nicht dem Ciacco in den Mund legen konnte. Die Umänderung muß aber sehr bald geschehen sein, zu einer Zeit, wo der Streit der Par-

teien und die Einwirkung des Papstes sich noch nicht als ein vollendetes Faktum ganz übersehen ließen, da die Vorausverkündigung gegen die sonstige Gewohnheit Dante's in sehr allgemeinen und unbestimmten Ausdrücken gehalten ist. Nachdem Ciacco Danten noch gesagt, daß er einige geachtete Staatsmänner, nach denen er fragte, tiefer unten in der Hölle antreffen werde, will er ihm nichts weiter sagen. Seine Augen verdrehen sich zum Schielen, er stiert Dante an, neigt dann das Haupt, und versinkt mit den Uebrigen in den Schlamm. Virgil sagt zu Dante: „Der erhebt sich nicht mehr, bis einst vor dem Schall der himmlischen Posaune, wenn der schreckliche Richter kommen wird. Dann wird Jeder sein trauriges Grab wieder finden, sein Fleisch und seine Gestalt annehmen und hören, was ins Ewige forttönt. Welche schöne Schilderung von dem Versinken des Sünders in das Nichts, und welcher erhabene Nachruf Virgil's! Auf Dante's Frage, ob nach dem jüngsten Gericht die Strafen ab- oder zunehmen, verweist ihn jener auf Aristoteles' Lehre, nach welcher ein Wesen je vollkommner, desto deutlicher das Rechte und die Qual seiner Mangelhaftigkeit fühle. Unter solchen Gesprächen über die Ewigkeit gelangten sie zum vierten Kreise.

Siebenter Gesang.

Plutus, der Gott des Reichthums (der hier in Wolfsgestalt, in Bezug auf die Wölfin des ersten Gesanges, die habsüchtige Kirche, dargestellt ist), ruft Lucifers Macht an gegen das Vordringen der Dichter. Aber Virgil erinnert ihn an seine Ohnmacht und an den heiligen Michael, welcher den übermüthigen Lucifer in den Abgrund gestürzt habe, auf welche Worte Plutus ohnmächtig in sich zusammenstürzt. Hier büßen die Geizigen und Verschwender, in zwei große Scharen abgetheilt, die sich jede in Kreise herumbewegen. Mit schrecklichem Geheul wälzen sie große Lasten mit aller Anstrengung der Lunge. Die beiden Kreise berühren sich bei ihrer Umdrehung an einem Punkt, und hier gerathen jedesmal Geiz und Verschwendung in einen argen Conflikt. Wüthend schreien die Verschwender den Andern zu: Perchè tieni? und die Geizigen: Perchè burli? Die beiden Schreier wenden sich dann zu ihrem Kreis, um, ihre Last umwälzend, bald wieder

an demselben Punkt ihre wüthenden Vorwürfe gegen einander zu schleudern. Sehr sinnreich sind die beiden Laster hier zusammengebracht, um sich gegenseitig zum vorwerfen Gewissen zu dienen. Dante erblickt unter ihnen viele Tonsurirte, und Virgil belehrt ihn, daß sie Geistliche, meist Kardinäle und Päpste sind, **in cui usa avarizia il suo soperchio**, bedeutet aber jenem, daß er sich irre, wenn er einige zu erkennen glaube, da sie ihr Laster des Geizes bis zur Unkenntlichkeit beschmuzt habe. Sie treiben ihren Kreislauf und Zank so fort bis zum jüngsten Tag; dann werden die Geizigen mit geschlossenen Fäusten, die Verschwender mit dünnen Haaren auferstehen. Hierauf gibt Virgil eine herrliche Apologie der Fortuna, welche Dante des Unglücks so vieler Menschen anklagt. „Der Schöpfer des Weltalls schuf die Himmel, und gab jedem einen eignen Lenker, damit der Glanz sich auf gleiche Art über alle verbreite; ebenso setzte er dem irdischen Glanz eine Lenkerin, welche von Geschlecht zu Geschlecht die eiteln Güter verändere, unverwehrt von menschlichem Verstand. Sie herrscht flüchtig eilend in ihrem Reiche, wie die andern Götter in dem ihren, und ihr Richterspruch ist verborgen, wie die Schlange in dem dem Gras. Doch wenn ihr Menschen die rechte Einsicht habt, so seid ihr niemals mit ihr im Streit. Darum wird ihr so oft mit Unrecht Tadel und Schimpf zugeworfen. Doch sie hört nicht darauf, und rollt ihre Kugel in seliger Freude mit den andern Engeln." — Die Wanderer folgen nun einem kochenden und überschäumenden Duell voll trüben Wassers, und gelangen durch eine finstere Kluft an den heißen Sumpf Styx, worin die Zornigen büßen, nackte Seelen, die sich nicht nur mit den Fäusten, sondern selbst mit Haupt, Leib und Füßen schlugen, und mit den Zähnen in Stücke zerrissen. Tief unten im Schlamm stecken die Grämlichen, die sich das Leben durch Unzufriedenheit verderben und sich dadurch zu allem Tüchtigen ungeschickt gemacht hatten. Von ihren Seufzern sprudelt der Schlamm, und sie gurgeln ihren unverständlichen Klaggesang, weil sie vor Schmuz das ganze Wort nicht aus dem Munde bringen können. Die Dichter beschreiben einen weiten Bogen um den Sumpf, und gelangen an den Fuß eines Thurmes.

Achter Gesang.

Schon vorher bemerkt Dante zwei Flämmchen, als Zeichen zweier zu erwartender Seelen, und ein drittes als Antwort auf das Zeichen. Schnell wie ein Pfeil lenkt der zornige Phlegias seinen Kahn herüber und freut sich hämisch der Beute, doch Virgil vernichtet ihn durch die Versicherung, daß er sie nicht länger als zur Ueberfahrt haben werde. Sie steigen ein, doch erst durch Dante scheint der Kahn beladen, und durchschneidet tiefer als sonst. Sie sind noch nicht weit gefahren, als der zornige Filippo Argenti, ein Florentiner, sich gegen sie erhebt. Dante gibt ihm seinen Abscheu gegen sein Laster zu erkennen, worauf Argenti voll Zorn Hand an das Schiff legen will. Doch Virgil stößt ihn zurück, und umarmt seinen Schüler wegen des heiligen Eifers; er erklärt ihm, daß hier Manche im Sumpfe liegen, die man auf Erden für große Könige hielt. Die andern Zornigen fallen nun über Argenti her, und zerreißen ihn in Fetzen, und der Florentiner kehrt in seinem Grimm die Zähne gegen sich selbst. — Ein furchtbares Wehgeschrei verkündigt den Dichtern die Nähe der Stadt Lucifers, sie sehen die rothglühenden Mauern und die tiefen Gräben. Es ist eine schöne Idee Dante's, die durch das ganze Gedicht geht, daß das Feuer der göttlichen Liebe in der Hölle weder leuchtet noch wärmt, sondern den Gottfeinden, die sich der Liebe verschließen, ohne ihr doch entfliehen zu können, nur zu verzehrender Qual wird, dasselbe Feuer, das im Purgatorium zur Sehnsucht erhebt, und im Paradies die höchste Seligkeit verleiht. Ueber dem Thore der Stadt sitzen trotzig die abgefallenen Engel und wehren den Eingang; zuletzt wollen sie Virgil allein haben, Danten aber zu seinem großen Schrecken seinen Weg zurückschicken. Dieser klammert sich an Virgil und beschwört ihn, ihn nicht zu verlassen, wird aber von ihm durch Hinweisung auf den himmlischen Schutz bekräftigt. Virgil spricht mit den bösen Engeln geheim, und Dante sieht diese plötzlich ins Innere zurücklaufen und die Pforte verschließen, seinen Führer aber betreten und nachsinnend zurückkehren. Er sagt ihm, die Verwegenheit sei nicht neu, schon einmal haben sich die Engel Christi Höllenfahrt am obern Höllenthor widersetzt, wo aber der Mächtige Schloß und

Riegel zertrümmert habe; auch jetzt werde bald ein himmlischer Bote kommen, und ihnen den Weg öffnen. Meisterhaft ist hier der Trotz der gefallnen Engel selbst noch in der Hölle geschildert.

Neunter Gesang.

Virgil verbirgt vor dem erschreckten Dante seine Verlegenheit, und horcht, mit sich selbst redend, aufmerksam durch das Dunkel und den dicken Nebel. Dante fragt ihn mißtrauend, ob schon einer der Nichtchristen aus dem obersten Kreise in diese tiefern Regionen der Hölle herabgestiegen sei. Virgil sagt ihm, es geschehe freilich selten, doch sei er selbst, von der grausamen Zauberin Erichtho beschworen, einmal in dem tiefsten Kreis des Judas gewesen, um eine Seele dort wegzuholen; er sei daher des Weges ganz kundig, und könne ihn über jede Gefahr beruhigen. Dante hört kaum mehr auf seine Worte, denn auf dem glühenden Thurme sieht er plötzlich drei mit grünen Hydern umkleidete Höllenfurien mit ihren Schlangenhaaren sich erheben, bei seinem Anblick sich die Brust vor Wuth zerschlagen, und mit lautem Geheul die Meduſa anrufen, daß sie den Fremdling versteinern solle. Dante drängt sich vor Entsetzen an seinen Führer; dieser befiehlt ihm, schnell das Gesicht wegzukehren, und bedeckt ihn selbst noch mit seinen Händen. — Die ganze Scene hat einen tiefen Sinn, worauf Dante selbst aufmerksam macht. Die Höllenfurien wollen, ihr Reich zu mehren, Dante zum Ihrigen haben, und rufen daher die schreckliche Meduſa, welche die Sünde vorstellt, daß sie ihn erst ganz vernichte, wogegen er sich, wie gegen jede Sünde, nur durch das ernsteste und schnellste Abkehren sichert. — Nun erscheint der vom Himmel gesandte Bote, dessen triumphirender Schritt durch die Hölle in einem prachtvollen Gleichniß geschildert wird. Trocknen Fußes wandelt er über den heißen Sumpf, weht sich mit der linken oft die schwüle Luft weg, und scheint bloß von der bangen Umgebung ermüdet. Virgil winkt seinem Begleiter, sich still vor ihm zu verneigen. Ein Schlag seiner Ruthe öffnet das Thor, den gefallnen Engeln wird das Nichtige ihres ohnmächtigen Trotzes gegen den Willen des Allmächtigen vorgehalten, und der Engel verschwindet wieder auf der schmuzigen Straße, ohne mit den Dichtern ein Wort zu reden, da er ohne weitere

eigne Theilnahme nur Gottes Willen zu erfüllen hatte. Sicher gehen die Beiden nun in die offne Stadt ein, und Dante gewahrt ein unermeßliches Feld voll glühender Gräber zwischen ewigen Flammen; ihre Deckel waren offen, und aus ihnen ertönten schreckliche Klagen. Dante erfährt, daß hier die Ketzer, Unsterblichkeitsläugner und Sektirer jeder Art, Gleich bei Gleich, in mehr oder minder glühenden Särgen büßen.

Zehnter Gesang.

Die Beiden gehen zwischen den Mauern und den Gräbern; Virgil sagt, auf dieser Seite büße Epikur und alle seine Nachfolger, die das ewige Leben geläugnet haben; wenn sie mit ihren Leibern am jüngsten Tag zurückkommen, kehren sie wieder in ihre Särge ein, die dann auf ewig zugeschlossen werden. Dante's Wunsch, eine von den Seelen zu sehen, wird erfüllet. Farinata, ein stolzer florentinischer Gibelline, trefflicher Feldherr und berühmter Sieger der Welfen in der mörderischen Schlacht am Arbia, erhebt sich aus dem Grabe und bittet Dante, zu verweilen. Dante erschrickt über der stolzen Haltung des Kriegers, der noch in der Hölle über die Qualen zu siegen scheint. Aber Virgil treibt ihn mit Hand und Wort zwischen den Särgen hin zu jenem. Farinata erfährt, wer Dante sei, findet in ihm einen Feind seiner Partei und sagt ihm mit Genugthuung, daß er die Welfen zweimal aus Florenz verjagt habe. Dante schlägt ihn aber mit der Entgegnung nieder, daß die Welfen, wenn zweimal verjagt, auch zweimal wiedergekehrt seien, welche Kunst die Andern nicht gelernt hätten. Während dieses Gespräches erhebt sich eine andere Seele bis zum Kinn aus demselben Sarge, die des Cavalcante Cavalcanti. Er schaut aufmerksam suchend umher, und fragt dann Dante: „Wem du durch die Kraft deines hohen Geistes hier wandeln kannst, wo ist mein Sohn, und warum ist er nicht hier?" (Sein Sohn Guido war auch ein gefeierter Dichter.) Dante erklärt dem Gotteslläugner, daß er nicht durch eigne, sondern durch Gottes Macht und Schutz hier sei, und mit Virgil, den Cavalcanti's Sohn verachtet hatte. Aus dem Wort „hatte" glaubt Jener folgern zu müssen, daß sein Sohn todt sei, was dem Läugner des ewigen Lebens schrecklich war. Mit Angst verlangt

er Aufklärung darüber, und da Dante mit der Antwort zögert, sinkt Jener auf ewig in sein Grab zurück. Farinata hat unterdessen mit stolzer Miene und Haltung, ohne den geringsten Antheil an dem Andern und dem Gespräch, dagestanden. „Wenn", führt er jetzt die abgebrochene Rede fort, „meine Partei jene Kunst nicht erlernt hat, so quält mich das mehr als dieser glühende Sarg. Doch nach nicht fünfzig Monden wirst du selbst wissen, wie schwer die Kunst der Rückkehr sei. Doch sage, warum ist das florentiner Volk so grausam gegen meine Partei?" Dante erklärt ihm, daß der Zorn über das Blutbad am Arbia immer noch den Haß gegen die Gibellinen ernähre; worauf Farinata: „Deß war ich nicht allein die Schuld, und mit gutem Grund führt' ich die Meinen zum Siege. Wohl aber war ich allein, als nach der Schlacht Jeder die Vernichtung von Florenz aussprach, und ich die Stadt mit offnem Visir beschützte." Dante bittet ihn noch, die Zweifel über seine prophetische Kunst aufzuklären, und Farinata sagt ihm, daß die hier eingeschlossenen Geister die ferne Zukunft zu schauen vermögen, für die nahe aber und die Gegenwart völlig blind sind, und daß ihnen am jüngsten Gericht durch das Schließen der Särge auch jene Kunst entzogen wird. Dante bittet ihn hierauf, seinem Gefährten Cavalcanti zu sagen, daß dessen Sohn noch am Leben sei, und erfährt noch von ihm, daß hier viele tausend Seelen, mit ihnen der Kaiser Friedrich II., eingeschlossen seien. Gedankenvoll über Farinata's Weissagung kehrt Dante zu Virgil zurück, welcher ihn von den irdischen Sorgen ablenkt und auf die himmlische Beatrice verweist, die ihm seinen Lebenspfad anweisen werde. — Der ganze Gesang ist von hoher dramatischer Wirkung und durch die Verschiedenheit der treffend gezeichneten Charaktere, der Interessen und Sorgen jedes Einzelnen von ungemeiner Lebendigkeit. Welcher Contrast schon zwischen den beiden Läugnern des ewigen Lebens, welche beide noch mit irdischen Sorgen gequält sind, dem stolzen Sieger Farinata, welchem das Schicksal seines Vaterlandes und seiner Partei am Herzen liegt, und dem weichern Cavalcanti, welcher den Tod, und (nach seiner Ansicht) die gänzliche Vernichtung des geliebten Sohnes fürchtet. Dann wieder die verschiedne Haltung der beiden Dichter; Dante's, der noch sehr empfänglich für irdische Sorgen hier und da Belehrung sucht und oft Angst erndtet, der überall

das echt Menschliche, Schwäche und Hoheit, Stolz und Furcht, vor Allem Wißbegierde zeigt; und des weisen Lehrers Virgil, der jede Beziehung zum Höhern, Himmlischen nachweist, und als Abgesandter einer höhern Macht, als Vollstrecker eines höhern Willens sich theilnahmlos zeigt.

Elfter Gesang.

Die Dichter gehen nach einem Thal zu, aus welchem ihnen ein unerträglicher Geruch entgegenweht. Ehe sie noch dessen Grund bemerken, gelangen sie zu einem großen, einsam stehenden Sarg, worauf die Inschrift zu lesen: „Ich bewache den Papst Anastasius, welchen Photinus vom rechten Weg abzog." Dieser Papst hatte, nach der damaligen Meinung, von Photinus dazu bewogen, vor dem ganzen Consistorium falsche ketzerische Lehren behauptet und durchzusetzen gesucht, war aber während des Disputirens schrecklich gestorben. Sowie er als ketzerischer Papst im Leben isolirt stand, so erwartet er nun auch hier, ein schreckliches Beispiel zur Warnung, einsam den jüngsten Tag. Er liegt tiefer als die übrigen Ketzer, da er als Haupt der Kirche mehr Schuld hat, und zwischen dem Kreis der Ketzer und dem der Gewaltthätigen, weil er seine Macht als Papst dazu gebrauchen wollte, seine Irrthümer mit Gewalt einzuführen. Alle diese Beziehungen sind hier sehr sinnreich vereinigt, und durch die große Inschrift auf dem Sargdeckel sehr bedeutend hervorgehoben, daß auch ein Papst irren könne, und dann desto verantwortlicher sei. — Um sich nach und nach an den scheußlichen Geruch zu gewöhnen, gehen die Dichter langsam, und Virgil erklärt seinem Gefährten die ganze Einrichtung der Hölle und die Klassifikation der Sünder, wie wir sie in der allgemeinen Uebersicht gegeben haben.

Zwölfter Gesang.

Steinig und klüftig ist der steile Abhang, an welchem die Dichter nun herabsteigen müssen. Er wird bewacht von dem Symbol der Gewaltthätigen und Entmenschten, dem greulichen Minotaurus. Bei ihrem Anblick beißt er sich selbst vor innerm

Zorn. Aber Virgil erinnert ihn an Theseus, der schon als Heide die Macht gehabt habe, ihn zu tödten, und das Unthier krümmt sich, und tobt und wirft sich dahin und dorthin in ohnmächtiger Wuth. Diesen Augenblick benutzen die Wanderer, unbemerkt den Abhang hinabzusteigen, der von Schutt und zertrümmertem Gestein bedeckt ist, das unter Dante's Schritten wankt. Virgil gibt ihm die schöne Erklärung, daß diese Zertrümmerung bei Christi Tod geschehen sei (den er als unbekannt nicht nennt, sondern nur als Erlöser der Erzväter aus seinem eignen Kreise bezeichnet). Damals erbebte die ganze Hölle so gewaltig, daß er glaubte, das ganze Weltall empfände die Liebe, durch welche, wie sein Gefährte in der Vorhölle, Empedokles, meinte, die ganze Welt schon mehrmals in Chaos verwandelt ward. In demselben Augenblick fiel dieses alte Felsstück und andere, welche verschiedene Sünder von einander scheiden, in Trümmer. — Wie sinnreich und erhaben ist die Anführung dieser Wirkung der göttlichen Liebe und ihres Opfers für die Menschheit gerade an diesem Platz, zwischen den Sündern, welche Gott ganz läugneten, und denen, welche die göttliche Liebe durch ihre Gewaltthätigkeit und Entmenschung verläugneten. Je mehr man in die Tiefe dieses Gedichts eindringt, und die unendlich vielen erhabenen Beziehungen und Zusammenstellungen entdeckt, desto mehr muß man den Geist bewundern, der dies Alles in so wunderschöner poetischer Ordnung zusammenfaßte. — Sie sind an dem kochenden Blutstrom angelangt, in welchem die Gewaltthätigen gegen ihre Nebenmenschen büßen. Höher oder tiefer stecken die Sünder, je nach der Schwere ihres Frevels, in dem von ihnen vergossenen nun siedenden Blut; Tausende von mordlustigen Centauren rennen um den Graben, und schießen ihre Pfeile auf jeden Sünder, der mehr als ihm gebührt, aus dem Blute auftauchen will. Drei der Centauren sprengen auf die herabkletternden Dichter zu, fragen nach ihrem Begehr, und drohen zu schießen. Virgil verweist sie mit der Antwort an Chiron, den er Danten von Ferne zeigt, das Haupt auf die Brust gesenkt (er bedeutet in dieser Stellung die Reue, die nach jeder raschen Gewaltthat folgt). Der alte Chiron streicht sich mit dem Pfeil den langen Bart von dem Mund, und bedeutet den Andern, daß Dante lebendig sei, da die Steine unter seinem Tritte sich bewegen, und daß er daher nicht von ungefähr könne gekommen

sein. Virgil bestätigt ihm ihre Sendung unter höherm Schutz, und bittet ihn um einen Führer (wahrscheinlich weil er als Heide sich in dem durch Christi Tod zertrümmerten Gefilde nicht mehr zurecht finden konnte), welcher Dante über den Strom trage, da er als Geist nicht über die Luft wallen könne. Nessus geleitet sie nun hart am Rande des Blutstromes vorbei, und zeigt ihnen die bis zur Augenbraue versenkten Tyrannen, worunter sie Alexander, Dionisius von Sicilien, den schrecklichen Azzolino von Romano erkennen. Weiter unten sehen sie unter den bis an die Gurgel eingesenkten Mördern den einsamen Guido von Montfort, welcher, um die Ermordung seines Vaters zu rächen, den König Heinrich III. von England in der Kirche erstochen hatte. Immer seichter wird der Strom, so daß die Seelen immer weiter hervorragen, bis zuletzt kaum die Füße von dem Blut bedeckt sind. Nessus sagt Dante, daß auf der andern Seite die Tiefe des Stroms in demselben Maße zunehme, wo dann die schwerern Blutvergießer gepeinigt würden. Dante hebt unter diesen wieder mit Beziehung auf seine Idee von dem heiligen Römischen Reich zuerst drei hervor, Attila, Pyrrhus und Sextus Pompejus, welche das weltliche Rom beunruhigten, und dann zwei, Riniero von Corneto und Riniero Pazzo, welche die Kirche, den Papst und die römischen Prälaten in Schrecken setzten.

Dreizehnter Gesang.

Nessus verläßt die Dichter am Saum eines Dickichts ohne Pfad, ohne Blätter und Früchte, die kahlen Stämme tragen nur knotige, verdrehte Zweige und giftige Dornen. Die scheußlichen, Unglück verkündenden Harpyen nisten darin, und stimmen eine ewige Wehklage an. Dante ist im Kreise der Gewaltthätigen gegen sich selbst. Er hört durch den öden winterlichen Wald viele jammernde Stimmen, ohne doch eine Seele zu sehen, und bleibt daher verwundert stehen. Virgil heißt ihn an einem Dornstrauch einen Zweig abbrechen, und sogleich schreit aus dem Stamm eine Stimme: „Warum verletzest du mich?“ Der Stamm wird von Blute braun und schreit wieder: „Warum zerreißest du mich? Hast du kein Mitleiden? Wir waren Menschen, und sind nun Dornstämme geworden. Wären wir Schlangenseelen gewesen,

du würdest wohl mitleidiger sein." Und wie bei einem grünen Holz, das am einen Ende brennend, am andern stöhnt und zischt von der Luft, die herausgeht, so sprudeln aus der Wunde Blut und Worte hervor, so daß Dante erschreckt den abgebrochnen Zweig fallen läßt. Von Virgil besänftigt und befragt, wer sie sei, spricht nun die in den Stamm eingeschlossene Seele (der Kanzler Pier delle Vigne) die prachtvollen Verse, welche sich in der Uebersetzung kaum geben lassen:

I' son colui che tenni ambo le chiavi
Del cuor di Federigo, e che le vuolsi
Serrando e disserando, si soavi,
Che dal segreto suo quasi ogni uom tolsi.
Fede portai al glorioso uffizio
Tanto, ch' io ne perde' lo sonno e i polsi.
La meretrice, che mai dall' ospizio
Di Cesare non torse gli ochi putti,
Morte comune, e delle corti vizio,
Infiammò contra me gli animi tutti,
E gli infiammati infiammar si Augusto,
Che i lieti onor tornaro in tristi lutti.
L' animo mio, per disdegnoso gusto,
Credendo col morir fuggir disdegno,
Ingiusto fece me contra ma giusto.
Per le nuove radici d' esto legno
Vi giuro, che giammai non ruppi fede
Al mio signor, che fu d' onor sì degno:
E se di voi alcun nel mondo riede,
Conforti la memoria mia, che giace
Ancor del colpo, che 'nvidia le diede.

Pier erklärt den Andern darauf das Schicksal der Selbstmörder. Von Minos werden ihre Seelen zu diesem Wald gesandt, und ohne Wahl und Ordnung, nur durch Zufall fallen sie hier oder da nieder, und keimen als wilde Pflanzen auf, welchen die gräßlichen Harpyen die Blätter rauben und aus den Wunden ewige Klagen locken. Wie die andern Seelen gehen auch diese am jüngsten Tage nach ihren Leibern, aber nicht um sich damit wieder zu bekleiden, sondern sie hierher zu schleppen, und auf ewig an den traurigen Dornen aufzuhängen. — Hierauf sieht Dante zwei

Seelen, von einer Menge Hunde verfolgt und schon halb zerrissen, in verzweifelter Flucht durch das dornige Dickicht stürzen und rechts und links von ihrem Durchbruch die Zweige krachen und niederfallen. Die eine Seele macht einen Strauch zum Schlupfwinkel, wird aber von den Hunden zerrissen und die einzelnen Glieder umhergeschleppt. Die Seele des schützenden Strauches, ein Florentiner, bittet die hinzugetretenen Dichter jammernd, die ihr bei der Metzelei abgerissenen Zweige um seinen Stamm zu sammeln, was Dante dem Landsmann gerne thut.

Vierzehnter Gesang.

Am Ausgang des Dickichts gelangen die Dichter auf eine unabsehliche dürre Sandwüste, auf welche ein beständiger Feuerregen herniederfällt. Hier leiden in verschiedner Weise die drei Arten von Gewaltthätigen gegen Gott, die Gotteslästerer, die Sodomiten und die Wucherer. Die Gotteslästerer liegen auf dem glühenden Boden, wehren sich trotzig mit den Händen die sengenden Feuerflocken von der Haut, und ihr ohnmächtiger Trotz ist ihre Qual und Strafe, wie aus der Unterredung Virgil's mit Kapaneus, eines der sieben Könige von Theben, klar wird. Virgil erklärt im Weitergehen seinem Freunde die Entstehung der Höllenflüsse, welche ihre Quelle in den Thränen eines auf Kreta stehenden, aus Gold, Silber, Kupfer, Eisen und Thon geformten Alten (bedeutet die Verschlechterung des Zeitalters) haben, und alle ein und derselbe Thränenstrom, nur mit verschiednen Namen sind.

Fünfzehnter Gesang.

Der Damm des Höllenflusses geleitet die Dichter an den Büßort der Sodomiten. Die Sünder laufen, sich schämend vor dem Lichtregen; wer anhält, liegt dann hundert Jahre ohne Bewegung, während das Feuer ihn sengt. So sagt Danten sein Lehrer Brunetto, der ihn verwundert erkennt und ihn fragt, wie er vor seinem Tode hier herabgekommen. Dante sagt, er habe sich oben in einem Wald verirrt (diese Worte an Brunetto gerichtet, sind in Bezug dessen Tesoretto, eine ähnliche Vision, gesagt,

wo auch der Dichter sich in einen Wald verirrt, und dann in die Unterwelt hinabsteigt. Es soll also heißen: ich bin auf dieselbe Art wie du früher herabgekommen, indem ich dir in dem Walde nachfolgte). Brunetto merkt aus diesen Worten, daß Dante an einem ähnlichen Gedicht arbeite, und da er als sein Lehrer schon früh den hohen Sinn des Schülers erkannt hatte, gibt er ihm nun die schöne Weissagung:

Se tu segui tua stella,
Non puoi fallire a glorioso porto:
Se ben m'accorsi in la vita novella.
E s' i' non fossi sì per tempo morto
Veggendo 'l cielo a te così benigno,
Dato t' avrei all' opera conforto.

Er macht darauf eine trübe Schilderung der Sitten in Florenz, dem er lange als Sekretär der Republik vorgestanden, und ermahnt Dante, sich von diesen Sitten zu reinigen. Dante drückt seinem Lehrer begeistert seine unvergängliche Dankbarkeit für dessen väterliche Mühe und Erziehung aus, und wie beständig seine Zunge das Lob desselben verkünden solle. Auch für die Verkündigung seines Schicksals dankt er ihm und sagt, er werde es, sofern nur sein Gewissen ruhig sei, mit Ruhe erwarten. Brunetto nennt ihm noch einige seiner Bußgefährten, welche lauter Priester und berühmte Gelehrte waren, empfiehlt ihm sein Werk Tesoro, und trennt sich von ihm in raschem Laufe.

Sechszehnter Gesang.

Das Brausen des hinabstürzenden Höllenstromes verkündet einen neuen Kreis, den der Wucherer. Doch vorher begegnet Dante drei Seelen, welche mit verschlungnen Armen in dem Feuerregen laufen, und Dante, den sie für ihren Landsmann erkannt, still zu stehen ersuchen. Es war Aldobrandi, Rusticucci, nach welchen Dante schon (Ges. 6) den Ciacco gefragt hatte, und Guidoguerra, alle drei berühmte Staatsmänner, daher Virgil seinem Freunde eine ehrerbietige Eile empfiehlt. Rusticucci fragt Dante, ob in Florenz noch die alte gute Sitte und Tapferkeit herrsche. Dante ruft aus: „Die neu angesiedelten Familien, die plötzlichen Reichthümer, o Florenz, haben Stolz und Uebermuth

in dir erzeugt, den du schon jetzt beweinen mußt." Die drei florentiner Politiker bestätigen seinen Ausruf, und trennen sich von ihm. — Die Dichter gelangen an den furchtbar brausenden Fall des Höllenstroms, der als Strom der sündigen Leidenschaften ihre geistigen Ohren übertäubt. Dante war mit einem Strick gegürtet, womit er einst den Panther, das Symbol des irdischen Vergnügens, fangen wollte. Virgil heißt ihn dieses letzte Zeichen des Trugs ablegen, um ganz des Anschauens der Wahrheit theilhaftig zu werden. Er thut es, Virgil wirft den ganzen Knäuel in den Höllenstrom, und nun ist Dante, frei von allen Verstrickungen, fähig, die Wahrheit von der Heuchelei, den Gedanken und Sinn von der That, das glatte Gesicht von der schlechten Gesinnung zu unterscheiden, was ihm nun gleich bei der Gestalt, die sich seinen Augen darbietet, zu Statten kommt.

Siebzehnter Gesang.

Diese Figur, die den ganzen Kreis der Betrüger vorstellt, ist der im Alterthum berühmte schändliche Verräther Gerion, der hier meisterhaft benutzt und noch meisterhafter geschildert ist. „Da sieh das die Welt verpestende Thier mit seinem spitzen Schwanz, das durch Berge, Mauern und Schilde dringt." Es hat die Miene eines ehrlichen Mannes und glatte Haut oben, aber nach unten geht es in eine Schlange aus, und das Ende des Schwanzes ist eine spitze Gabel mit Skorpionengift. Der Oberleib ist mit verstrickten Knoten und Schilden bedeckt. Aeußerlich gefällig wie jeder Arglistige kommt er sogleich auf Virgil's Wink herbei, versteckt aber sorgfältig den Skorpionenschwanz, und läßt nur den glatten Leib und das ehrliche Gesicht sehen. Während Virgil wegen des Uebersetzens über den Strom mit ihm unterhandelt, betrachtet Dante die Strafe der Wucherer auf dem letzten Vorsprung des siebenten Kreises. Sie liegen zusammengekauert auf dem heißen Sande, und wehren mit Händen und Füßen dem Feuerregen. Jedem hängt vom Halse eine Geldtasche, worauf sein Wappen gemalt ist. An diesem erkennt Dante einige florentinische und paduanische Edelleute, kehrt aber nach kurzer Unterredung zu Virgil zurück. Dieser ist schon auf Gerion's Rücken gestiegen, mit Angst und Beben folgt ihm Dante, und sein Führer

umschlingt ihn festhaltend und stellt sich schützend zwischen ihn und die gefährliche Schweifspitze. Kreisend senkt sich das Unthier mit der ungewohnten Last durch den dunklen Abgrund, setzt die Dichter unten ab, und schießt wie ein Pfeil zurück, voll Wuth, daß ihm wegen Virgil's kein Betrug gelungen sei.

Achtzehnter Gesang.

Dante hat bei dem Niederlassen auf Gerion's Rücken eine Uebersicht über den tiefsten Abgrund der Hölle erhalten, den er nun Malebolge nennt. Der tiefe ungeheure Brunnen ist in zehn Kreise eingetheilt, die aber durch die hohe Einfassung eher Gräben zu nennen sind, und, je tiefer, mit immer kleinerm Durchmesser an der äußersten Wand der Hölle wie Festungsgräben hinlaufen. Ueber diese verschiednen Abgründe laufen Brücken herab, die von mächtigen Felsen gebildet sind. Dieser ganze Raum nimmt die verschiednen Scharen der Betrüger auf, und ganz in der Tiefe unter ihnen die Verräther um Lucifer geschart. Die Dichter kommen in den ersten jener Kreise an, wo die Kuppler und Verführer, sich einander entgegenrennend, von gehörnten Dämonen grausam gegeißelt werden. Um das Gedränge dieser Betrüger zu bezeichnen, nimmt der Dichter, nicht ohne Bedeutung, zum Gleichniß das Gedränge in Rom in den Tagen des großen Jubiläums, 1300. Dante faßt mit den Augen einen der Kuppler fest und erkennt ihn; der Sünder schämt sich und will sein Antlitz verbergen, aber Dante nennt seinen Namen Caccianimico. Da gesteht denn jener, daß er die schöne Ghisola, seine Schwester, überredet habe, den Lüsten des schändlichen Marchese Obizzo von Este zu dienen, und daß mit ihm noch viele Bologneser hier wären, welche die Habgier zu dem Laster der Kuppelei getrieben. Dante steigt nun mit Virgil auf die Brücke, und sieht unter sich noch die Verführer von den Dämonen vorbeitreiben; an ihrer Spitze Jason von königlichem Ansehen, der die jugendliche Hypsipyle und die schreckliche Medea betrogen. — Der zweite Kreis erscheint nun vor ihren Blicken, der so tief ist, daß sie nur von der Brücke aus hinuntersehen können. Die Ränder sind mit Schimmel überzogen, da wo sich die abscheulich stinkende Ausdünstung verdichtet und ansetzt. Schon von ferne hören sie Weh-

klagen und Huſten und Sprudeln, und ſehen nun, daß die Sünder ganz in dem unausſtehlichen Koth ſtecken, der den Abtritten entfließt. Es ſind die Schmeichler, die nun von allen den Gemeinheiten leiden, die ſie früher beſtändig nur gelobt haben. Dante erkennt Aleſſio Interminei von Lucca, der ſich, darüber erzürnt, ſeinen hohlen Schädel zerſchlägt, und Virgil zeigt ihm die Buhlerin Thais.

Neunzehnter Geſang.

Dieſen Geſang, welcher von der Strafe der Simonie handelt, fängt Dante, durch die Schwere des Frevels an heiligen Gütern empört, mit einem leidenſchaftlichen Ausruf an:

O Simon mago, o miseri seguaci,
Che le cose di Dio, che di bontate
Deono essere spose, voi rapaci
Per oro e per argento adulterate;
Or convien che per voi suoni la tromba
Perocchè nella terza bolgia state. —
O somma sapienza, quant' è l' arte,
Che mostri in cielo, in terra e nel mal mondo,
E quanto giusto tua virtù comparte!

Der Graben war von unermeßlich hohen gelbſchwarzen Felſen eingeſchloſſen; in dieſem und dem Grunde eine Menge runde Gruben, in welche die Sünder kopfunter bis an die Waden eingeſenkt waren. Die Fußſohlen aber wurden von Flammen verzehrt, und die Qual derſelben merkte man an dem krampfhaften Zappeln. Dante kann von der Höhe Nichts unterſcheiden, daher trägt ihn Virgil links an der Felswand hinab zu einem Paar Beine, die ihn ſchon oben wegen ihrer ſchmerzvollen Bewegung feſſelten. Er fragt die Seele um ihren Namen und die Urſache ihrer Pein, dieſe aber, der Papſt Nikolaus III., welcher ſeinen Nachfolger in der Grube ſchon angekommen wähnte, ſchrie ihn an: „Biſt du ſchon da, Bonifazius, biſt du ſchon da? Die Schrift belog mich alſo um einige Jahre. Biſt du all das Gute ſchon ſatt, um welches du dich nicht ſcheuteſt, die Kirche durch Betrug zu gewinnen und dann zu ſchänden?“ Dante weiß erſt nicht, was er auf dieſe unerwartete Anrede antworten ſoll, benimmt ihm aber

zuletzt auf Virgil's Anrathen den Irrthum über seine Person. Nikolaus sagt ihm, daß er Papst war, und seine Nepoten mit unermeßlichen Reichthümern überhäuft hatte, weswegen er in dieser Grube büße, daß unter ihm seine Vorgänger in der Simonie liegen, und daß er ebenfalls hinabgedrückt wird, sobald Bonifaz ankommt, sowie dieser von Clemens V. hinuntergepreßt werde. Beim Anhören so vieler Schändlichkeiten, wodurch die päpstliche Würde, die er über Alles ehrt, so schamlos entweiht wird, geräth Dante in einen heiligen Eifer und bricht wie ein zürnender Gott in die flammenden, beredten Vorwürfe aus, die zu jener Zeit eine ungemein lebendige Wirkung müssen gethan haben:

Deh or mi dì, quanto tesoro volle
Nostro Signore in prima da San Pietro,
Ch' ei ponesse le chiavi in sua balia?
Certo non chiese se non: Viemmi dietro.
Nè Pier, nè gli altri chiesero a Mattia
Oro or argento, quando fu sortito
Nel luogo, che perdì l' anima ria. —
E se non fosse, ch' ancor lo mi vieta
La riverenza delle somme chiavi,
Che tu tenesti nella vita lieta,
I' userei parole ancor più gravi;
Chè la vostra avarizia il mondo attrista,
Calcando i buoni e sollevando i pravi. —
Fatto v' avete Dio d' oro e d' argento,
E che altro è da voi all' idolatre,
Se non ch' egli uno, e voi n' orate cento?
Ahi Constantin, di quanto mal fu matre
Non la tua conversion, ma quella dote,
Che da te prese il primo ricco patre!

Welche Beredsamkeit! wie fließen die Verse, so daß man sieht, in welchem Eifer, mit welcher Wärme der Dichter sie geschrieben hat. Man sieht aber auch aus dieser und vielen ähnlichen Stellen, sowie aus dem Brief Dante's an die Kardinäle, wessen die Zeit voll war, wie sehnlich die bessern Italiener eine Kirchenverbesserung wünschten, und daß schon damals hier gesäet wurde, was zwei Jahrhunderte später in Deutschland zur Reife kommen sollte. — Dante gibt seinen Vorwürfen noch mehr Nachdruck dadurch,

daß er Virgil's Vergnügen an denselben schildert, der ihn mit beiden Armen umfängt und auf die Brücke des vierten Kreises zurückträgt, während Nikolaus, entweder vor Wuth oder von seinem Gewissen betroffen, mit beiden Füßen gräßlich zappelt.

Zwanzigster Gesang.

In der folgenden tiefen Grube, die von Thränen ganz benetzt ist, sieht Dante eine Schar Seelen im langsamen Schritt der Litaneien still weinend herbeiziehen. Es sind die Seher und Wahrsager, die hier ihr frevelhaftes Eindringen in den Geist der Weltordnung büßen. Sie selbst haben nun in schmerzlicher Gewissensunruhe sich aller Voraussicht beraubt, und den Kopf ganz nach hinten verdreht, so daß ihnen die Schulter nun zur Brust wird, und ihre heißen Thränen über das Gesäß hinabrinnen. Dante wird bei dem Anblik vom Mitleiden bewältigt, und lehnt sich weinend an eine hervorragende Klippe der Felswand. Virgil wirft ihm das Sündhafte einer solchen Theilnahme an einem der Gerechtigkeit Gottes Verfallenen vor und zeigt ihm den Amphiaraus, der gegen sein besseres Wissen gegen Theben kämpfte, dort von der Erde verschlungen ward, und fort und fort abwärts stürzte, bis er vor dem schrecklichen Richter Minos (hier dem strafenden Gewissen) ankam; dann den Seher Tiresias, den etruriſchen Zeichendeuter Aruns, und Tiresias' Tochter Manto, wo Virgil von der Erinnerung an seine Vaterstadt Mantua lieblich berührt, deren Entstehung ausführlich beschreibt. Er zeigt ihm darauf noch mehre Zauberer und Zauberinnen aus verschiednen Ländern und treibt dann zum Weitergehen, da der Vollmond schon hinter Cadix sinke.

Einundzwanzigster Gesang.

Die folgende Grube, welche Dante von der hohen Brücke aus betrachtet, ist wunderbar dunkel, denn sie bestraft einen Frevel, der im Finstern schleicht, die Bestechlichkeit der Amtleute. Ein wunderschönes Gleichniß voller Leben, von den großen Schiffswerften Venedigs genommen, bringt die zähe, siedende Pechmasse vor die Anschauung, welche die Grube füllt und die steilen Wände

überklebt. Dieses Pech wird nicht von materiellem Feuer entzündet, das in Dante's Hölle überhaupt nicht existirt, sondern per divina arte, durch das Licht der göttlichen Erkenntniß, dasselbe, welches in dem erwachenden Gewissen der Sünder die brennende Qual, sowie bei den Bereuenden im Purgatorium die mächtige Sehnsucht, und bei den Frommen die hohe Seligkeit hervorbringt. Sowie dieses brennende Zürnen der ewigen Gerechtigkeit im Kreise der offnen Gewaltthätigen auch offen und sichtbar auf sie herabfiel, wirkt es hier, wo es die heimlich schleichende Sünde trifft, auch heimlich und unsichtbar im Innern, und Dante erkennt es nur an dem Aufwallen, Schwellen und Verdicken des Pechs. Welche wunderbare Anordnung, welcher hohe Sinn in dem ganzen Werke! Wie ist hier Alles von wichtiger Bedeutung, und wie tief durchdacht ist der ganze Plan! Schmuziges Pech erfüllt die Grube, weil sie die Gemeinen aufnimmt, die auf Erden ihre Hände nicht rein erhalten und um Sündensold ihre Seele verkauft haben. Ebenso heimlich und versteckt, als die Sünden oben begangen wurden, lauern sie nun unter der Brücke in Gestalt von schwarzen Teufeln auf die Seelen, welche von andern Teufeln herabgestürzt werden, und drücken sie mit Haken in die unreine Masse. Dante sieht einen der schwarzen geflügelten Dämonen einen Rathsherrn aus Lucca auf seinem stacheligen Rücken neben sich auf die Brücke tragen und vom Rand herabstürzen, und hört ihn eilfertig den Andern zurufen, daß er noch mehr aus jener bestechlichen Stadt zu holen habe. Der Rathsherr sinkt unter, arbeitet sich, über und über betheert, wieder herauf, wird aber von den unter der Brücke hervorschießenden Dämonen unter schrecklichem Hohngeschrei mit Haken hinuntergestoßen, „Coverto convien che quì balli, Sì che, se puoi, nascosamente accaffi.“ Virgil heißt seinen Gefährten sich hinter der Brücke verbergen, bis er mit den Dämonen geredet habe, und geht an den Rand vor. Sie wollen ihn alle mit ihren Haken anfallen, werden aber von ihrem Uebermuth durch seine Versicherung geheilt, daß er durch göttlichen Willen hier sei. Hier kommt das Wort divino vor, was in frühern Kreisen gewöhnlich umgangen ist, und was besonders an dem Thor der Stadt Lucifers bei den abgefallnen Geistern der zürnende Engel absichtlich nicht ausspricht. Hierauf wird auch Dante herbeigerufen, der unter schrecklicher Angst

kommt, da die unbändige Rotte auf ihn losfährt, und von Zerreißen spricht, bis sie durch des ersten Dämons Worte zur Ruhe verwiesen wird. Dieser, Malacoda genannt, sagt nun Virgil betrügerischer Weise, daß die nächste Brücke zu einer Stunde, die nach seiner Umschreibung den Tod Christi bezeichnet, zertrümmert worden sei, und bietet ihm mehre seiner Untergebenen zu Führern auf einem andern Wege an. Virgil nimmt sie an, trotz Dante's Angst vor dem verdächtigen Gesindel, dessen echt dämonische Ungezogenheit und Unbändigkeit in diesem und dem folgenden Gesang sehr treffend und lebendig geschildert ist. Gleich bei ihrem Abgang richten sie einen grellen Pfiff durch die Zähne gegen ihren Führer, der ihnen gar mit einem Pfiff durch eine andere Oeffnung antwortet.

Zweiundzwanzigster Gesang.

Dante geht neben Virgil im Geleite des schändlichen Gesindels am Rand der Grube hin. Er ruft aus: „O schreckliche Gesellschaft!" tröstet sich aber mit dem Sprichwort: In der Kirche mit den Heiligen, in der Schenke mit den Säufern. Mit dramatischer Lebendigkeit wird nun das ganze Leben in diesem Sünderkreis und unter der gemeinen Rotte geschildert. Der ganze Gesang gibt eine Reihe von meisterhaften Gemälden, worin mit treffenden Zügen abwechselnd die Bosheit und der Hohn der Höllengeister und die feige, gemeine Verschmitztheit der gestraften Sünder durch ihre eignen Handlungen sich vor unsere Anschauung stellt. Dies ist in Hinsicht auf die dichterische Kunst unstreitig einer der vorzüglichsten Gesänge der Comödie. Bei dem Nahen der Dämonen tauchen die Sünder, die sich einen Augenblick Ruhe gegönnt hatten, mit Blitzesschnelle unter das Pech, um nicht von den furchtbaren Haken getroffen zu werden. Einer derselben verweilt zu lange, und sogleich hat ihn auch der Dämon Graffiacane (alle haben hier ihre bezeichnenden Namen) mit dem Haken an den zusammengepichten Haaren gepackt, und hält ihn in die Höhe. Alle schreien dem Rubicante zu, ihm die Klauen in den Rücken einzuschlagen. Auf Virgil's Befragen gibt sich der Geängstigte als den bestechlichen Diener des Königs Thibaut II. von Navarra zu erkennen. In dem Augenblick, wo er

seine Sünde nennt, reißt ihm einer der Dämonen (das Gewissen) mit dem Fangzahn die Haut auf. Aber der Oberste der Teufel entreißt ihn der Gewalt der übrigen, und hält ihn mit der Gabel fest, damit er Virgil noch mehr bekenne. Der Navarrese will eben einige Italiener nennen, die mit ihm versunken sind, als Libicocco, dem die Unthätigkeit zu lange dauert, ihm mit dem Haken ein Stück Fleisch aus dem Arme reißt, ein anderer naht sich seinem Beine, sie werden aber alle durch des Anführers zornigen Blick zurückgedrängt. Der Gemarterte erzählte nun, nicht ohne Unterbrechung durch die Furcht der Mißhandlung, von zwei Sardiniern, und verspricht, durch einen verabredeten Pfiff sieben Tusker und Lombarden hervorzulocken, wenn die Dämonen sich etwas zurückziehen wollen. Cagnazzo aber merkt die Arglist und warnt die andern. Der Navarrese, echt würdig mit Teufeln umzugehen, führt sie alle hinters Licht und besiegt sie, indem er sie bei ihrer Leidenschaft anpackt. Er sagt mit unschuldiger Miene, daß er jenen sieben Genossen, indem er sie herauflockt, nur habe schaden wollen. Dies leuchtet ein; Alichino läßt die andern zurücktreten und droht Jenem, ihn bis über das Pech zu verfolgen, wenn er entspringe. Während die andern aber nach dem Ufer zurückgehen, erhascht er den guten Augenblick, springt in das Pech hinunter und verschwindet. Von der Arglist sind selbst die Teufel betreten. Alichino stürzt ihm nach, kann ihn aber nicht mehr erreichen, und schwingt sich wieder in die Höhe. Nun wird er, als Urheber des Streiches, von dem wüthenden Calcabrina angegriffen, Beide verwickeln sich im Kampfe mit ihren Klauen, und Beide stürzen in das siedende Pech, wo die Hitze dem Streit ein Ende macht. Jeder will sich aus der sengenden Gluth retten, aber die Flügel sind verpicht. Der erschreckte Anführer sendet eiligst vier Dämonen hinab, um die Halbgesottenen mit ihren Haken herauszuretten. In dieser Verwirrung verlassen sie die Dichter. —

Dreiundzwanzigster Gesang.

Stillschweigend gehen die Dichter hintereinander. Dante fürchtet die Rache der Dämonen, die seinetwegen jenen Schaden und Schmerz gelitten hatten. Er äußert seine Gedanken Virgil, welcher dieselbe Furcht hegt. Kaum haben sie über einen Ausweg

gesonnen, als sie die Rotte mit ausgespannten Flügeln ihnen nacheilen sehen. Virgil faßt seinen Gefährten mit beiden Armen, hält ihn fest sich auf die Brust, legt sich selbst auf den Rücken, und schießt so den schrägen Abhang hinunter in den nächsten Graben. So sind sie vor der Rache der in dem Augenblick auf der Höhe erscheinenden Teufel gesichert, da diese über ihren Pechpfuhl hinaus keine Macht besitzen. Dante ist in dem Kreis der Heuchler, welche übermalt und weinend äußerst langsam daherschleichen, sie sind mit Kutten bekleidet, außen von blendendem Gold, innen aber von gewichtigem Blei. Dante's toskanischer Dialekt, als er zu Virgil spricht, macht einen der Sünder aufmerksam, und dieser gibt sich ihm als Fra Catalano aus Florenz zu erkennen, welcher zum Podestà gewählt, unter dem Schein der Rechtschaffenheit dort grausamen Zwist unter den Parteien erregt hat. Dante's Scheltworte gegen ihn erstickt eine neue Erscheinung. Kaiphas liegt gekreuzigt am Boden, und dient den Andern als Pfad (so daß er, als der größte Sünder in der Heuchelei das Gewicht aller übrigen auf sich fühlen muß), dafür, daß er den Pharisäern gerathen, Christum für das Volk zu kreuzigen. Die gleiche Strafe leiden alle andern Mitglieder des jüdischen Rathes. Virgil erstaunt wegen der Strafe, da er nichts von Christo weiß, und fragt nach einem Ausgang, auf welchem er nicht jenen Dämonen in die Hände falle. Er wird auf einen großen Felsen gewiesen, zu dem er über die Trümmer aufsteigen soll, und erfährt dabei, daß jener Teufel ihn trügerisch berichtet habe.

Vierundzwanzigster Gesang.

Virgil ist von dem Betrug der Teufel verdrießlich, heitert sich aber bald auf; in Dante's Seele bringt der Anblick seines Lehrers auch beide Stimmungen hervor, wie er in einem lieblichen Gleichniß veranschaulicht. Er steigt hierauf, von Virgil unterstützt, mit vieler Mühe über die Trümmer und den Fels auf die Brücke des folgenden Grabens. Hier hört er tief unten eine zornige Stimme, versteht aber den Sinn der Worte nicht, kann auch mit aller Anstrengung der Augen in dem Dunkel keine Person erkennen. Er steigt daher mit Virgil in den Graben hinab und bemerkt, daß er ganz mit Schlangen aller Art und Gestalt angefüllt

ist, mit Thieren, die im Finstern schleichen, denn es ist der Straf-ort für die Diebe. Angstvoll rennen diese über das Gewirre hin, und werden von den giftigen Thieren gestochen, gebissen und in dem Gewinde verstrickt. Einer derselben wird von einer Schlange am Hals durchbohrt und verbrennt in demselben Augenblick zu Asche, um gleich darauf wieder zu erstehen und aufs Neue von seiner eignen Schande vernichtet zu werden. Er nennt sich ohne Hehl als den Raubmörder Vanni Fucci, schämt sich aber des Kirchendiebstahls, um welchen er hier leidet, und um Dante alle vermeinte Schadenfreude über seinen Anblick zu verleiden, ver-kündigt er ihm das Unglück der Weißen in Florenz.

Fünfundzwanzigster Gesang.

Da der Kirchenräuber mit seiner Weissagung zu Ende ist, fängt er wieder an, Gott zu lästern, wird aber von seinen eignen Sünden, den Schlangen, die sich ihm um Hals und Arme kne-belnd winden, zum Verstummen gebracht, und flieht hinweg. Ihn suchend rennt der von Herkules ermordete Heerdendieb Cacus daher, der als Mörder zu den übrigen Centauren, aber als Dieb, als welcher er auch unter der Keule gestorben, hierher gehört, und mit Recht dem Mörder und Dieb Fucci nachjagt. Er ist ganz mit Schlangen bedeckt, und trägt auf seinem Rücken den Drachen, welcher jeden Umkehrenden oder Verweilenden mit seinem glühen-den Hauch versengt. Darauf kommen drei Seelen; eine ver-wandelt sich in einen Drachen, fällt plötzlich die andere an, und klammert sich mit Zähnen, Krallen und Schweif so fest an sie, daß beide Gestalten zusammenfließen in eine scheußliche Ungestalt, welche langsam hinwandelt. Der dritte der Gefährten wird von einer kleinen schwarzen Schlange gestochen; beide blicken sich an, der Gestochene steht gähnend wie im Fieber, aus der Stichwunde dringt Dampf, wie aus dem Rachen der Schlange, beider Dampf vermengt sich, und plötzlich vertauschen beide, sich immer anstierend, ihre Gestalten. Die neue Schlange kriecht zischend weg, und die neue Menschengestalt lästert ihr nach vollbrachtem Diebstahl nach. So ist die Beschäftigung der Seelen hier noch immer Diebstahl, und sie rauben sich, da kein anderes Besitzthum da ist, gegenseitig die Gestalt.

Sechsundzwanzigster Gesang.

Die fünf Diebe, die im vorigen Gesang erwähnt sind, waren Florentiner, daher Dante mit Bitterkeit der Verderbniß seiner Vaterstadt gedenkt. „Freue dich, o Florenz, deiner Größe, daß du nicht nur über Land und Meer die Flügel schlägst, sondern auch in der Hölle dein Name sich verbreitet; ich fand hier fünf deiner Bürger als so arge Diebe, daß ich mich deß schäme, und auch du in großen Ehren nicht steigst." Er steigt nun mit Virgil auf die Brücke des achten Kreises, wo diejenigen gestraft werden, welche das Licht ihres höhern Verstandes dazu gebrauchten, Andere durch bösen Rath zu bethören. Dieses Licht, welches ihnen einst Gott vor andern Sterblichen verliehen, und das sie mißbraucht, quält nun ihr Bewußtsein in Gestalt von Flammen. Es ist dasselbe Licht, welches die Seligen zu Gott erhebt, in welchem auch einst Elias auf dem feurigen Wagen gen Himmel fuhr. Und da jene Sünder ihr geistiges Licht gleichsam dem Reich Gottes entzogen und dem Dienst der Hölle zugewendet, also entwendet hatten, so entwendet nun auch die Flamme ihre Gestalt, E ogni fiamma un peccatore invola, so daß Dante hier keine Gestalten, sondern nur Flammen sieht, die, wie die Leuchtkäfer um Johanni, im Finstern umherschwärmen. Sehr sinnreich werden daher den übrigen Sündern die zwei vorangestellt, welche den Diebstahl an dem Bildniß der Göttin der Weisheit, dem Palladium zu Troja, verübt haben, nämlich Ulysses und Diomedes, durch deren, besonders des Erstern, Ränke und böse Rathschläge die Väter des heiligen römischen Reichs, die Trojaner, am meisten litten. Denn Ulysses hatte durch List den Achilles nach Troja entführt, und das verderbliche Roß erfunden. Derselbe gesteht Virgil auf sein Begehren (er zischt und prasselt die Worte nur als Flammen heraus), daß er seine Hauptsünde begangen, als er an den Säulen (bei Gibraltar), welche der göttliche Herkules jeder menschlichen Kraft als Gränze gesetzt, seinen Gefährten das Weiterfahren als eine tugendhafte Handlung, wodurch sie sich über die gemeinen Menschen erhöben, vorgestellt habe. Sie seien nun frevelhaft fünf Monate auf dem Meere weiter gefahren, und haben schon jauchzend den Berg des

Purgatoriums (auf der südlichen Halbkugel) gesehen; da habe plötzlich ein von dort ausgehender Sturm das Schiff versenkt.

Siebenundzwanzigster Gesang.

Die Sünde der Entwendung des göttlichen Lichtes, die nun auf den Sünder selbst als quälende Flamme zurückfällt, führt den Dichter in diesem wunderbar geordneten Werke auf das Gleichniß von dem eisernen Stier des Phalaris, welcher dem Erfinder und üblen Rathgeber selbst zur Qual wurde. In derselben Weise wie Perillus brüllt nun vor Schmerz in der herbeiwallenden Flamme Guido von Montefeltro, und fragt nach dem politischen Zustand in der Romagna. Dante gibt ihm kurz ein trauriges Bild von den dortigen Regierungen und der Uneinigkeit der Städte, wobei er, was seine italienischen Biographen sich merken könnten, besonders Einen tadelnd hervorhebt, der „Winter und Sommer die Partei wechsele". Guido glaubt zu einer Seele zu reden, die niemals zur Oberwelt zurückkehre, und gesteht ihm, er sei in seiner Jugend der listigste und ränkevollste Mensch gewesen, habe aber später seine Sünden in einer Franziskanerkutte bereut, und schon gehofft, selig zu werden, als ihn der Fürst der neuen Pharisäer, Bonifaz VIII., wieder zum Verbrecher gemacht habe. Dieser fragte ihn um Rath, um Peneſtrino zu Boden zu werfen, und versprach ihm, auf sein Schwanken vor dem Verbrechen, kraft seiner päpstlichen Gewalt Absolution. Da gab ihm Guido den schändlichen Rath: Viel zu versprechen, und Nichts zu halten. Bei seinem Tod wollte ihn der heilige Franziskus abholen, aber der oberste der schwarzen Cherubinen, welchen als vormals strahlendsten Engeln die Grube der Lichtentwender übergeben war, widersetzte sich und verlangte die Seele als seine Beute, der er schon lange auflauere. Vor Minos geschleppt, sah Guido, wie dieser sich achtmal mit seinem Schweif umgürtete, und hörte die Worte: der ist schuldig des entwendeten Feuers.

Achtundzwanzigster Gesang.

In der neunten Grube leiden die, welche Zwiespalt unter den Menschen erregten, die Aufhetzer und Sektirer. Sowie sie auf

Erden nichts einig und ganz ließen, so ist auch hier auf mannigfaltige Art die Ganzheit und Einigkeit ihrer Gestalt zerstört. In der Mitte der Kreisbahn, welche sie durchwandern müssen, steht ein Dämon (ihr Gewissen), der sie mit dem Schwert verschiedentlich spaltet, und bis sie ihren Kreis durchwandert haben, sind die Wunden wieder geschlossen, um von Neuem zerhauen zu werden. Zuerst erscheinen die religiösen Sektirer, voran Mahomed, welcher den ganzen Leib bis zum Kinn herauf gespalten hat; bei ihm geht Ali, vom Kinn aufwärts gespalten, weil er in der mahomedanischen Religion wieder Spaltungen erregte. Sie erwarten den Sektirer Fra Dolcin, der sich zum Papst aufwerfen wollte. Dann erscheinen die politischen und moralischen Unruhestifter: Pier von Medicina hat die Gurgel durchstochen, die Nase verstümmelt und ein Ohr abgehauen; dem wildberedten Curio, welcher Cäsarn zum Beginn des Bürgerkrieges antrieb, ist die Zunge ausgeschnitten; der Florentiner Mosca erhebt die Arme ohne Hände, und klagt sich an, daß er die Unruhen in Florenz erregt habe, worauf Dante seinen Schmerz noch vermehrt durch die Worte: „und den Untergang deines Stammes herbeigeführt." Endlich kommt der Troubadour Bertram von Bornio; er hält sein abgeschnittnes Haupt hoch in die Höhe und sagt, daß er diese Strafe der Trennung seines Hirns von dessen Ursprung, dem Rückenmark, mit Recht erleide, weil er einst den Sohn von seinem Vater (König Heinrich II. von England) getrennt habe. — Welche Mannigfaltigkeit der Strafen, und wie bedeutungsvoll sind sie vertheilt!

Neunundzwanzigster Gesang.

Dante steht noch, und betrachtet suchend die Vorübergehenden; Virgil treibt ihn zum Weitergehen und sagt ihm, daß, wenn er etwa die Schatten zu zählen Lust habe, er wissen solle, daß dieser Umkreis (einer der kleinsten) zweiundzwanzig Miglien betrage. Dante sagt ihm, er suche seinen Oheim Geri del Bello, einen Unruhestifter, welcher von einem Gekränkten erstochen worden. Virgil bedeutet ihm, dieser sei schon vorüber und habe Dante mit dem Finger gedroht, was Dante mit dem gewaltsamen und noch ungerächten Tod seines Verwandten erklärt. In dem zehnten Graben erblickt Dante die Strafe der Verfälscher, vorerst der

Metalle. Ein gräßlicher Geruch verkündet schon zum Theil die Pein in dieser dunkeln Grube (dunkel, weil die Falschmünzer ihr Werk auch im Dunkeln treiben), worin alle mögliche Seuchen der Krankenhäuser von Valdichiana, den Maremmen und Sardiniens zwischen dem Juli und September vereinigt schienen. Dante steigt hinunter und sieht die Sünder in jammervoller Haltung theils aufeinander hocken, theils langsam umherkriechen, alle mit Aussatz behaftet und sich ewig kratzend. Virgil fragt in Dante's Namen zwei mit dem Rücken aneinander Gelehnte, ob Italiener in dem Graben seien, und thut zur Belohnung für ihre Auskunft den Wunsch, daß ihre Nägel zu ihrer Arbeit des Kratzens in Ewigkeit ausreichen mögen. Sie geben sich beide selbst als Italiener aus, welche in Siena Alchymie getrieben, und lassen ihren Zorn gegen jene Stadt aus.

Dreißigster Gesang.

Die Verfälscher der Person und der Rede, die alles Recht aus den Augen ließen und schändlich verletzten, sind nun auch in einem rechtlosen Zustand und in der Gewalt zweier wahnsinniger Geister, welche sie nach Zufall und Griff im Vorbeirennen herumzerren. Der eine derselben ist Gian Schicchi, der bleich und entsetzlichen Ansehens an den einen der mit Dante sprechenden Aussätzigen herrannte, ihm die Zähne in die Gurgel einhackte, und ihn im Forteilen auf dem steinigen Boden hinschleifte, daß er sich den Bauch aufschund. Dante fragt den Zurückgebliebenen nach dem andern der wüthenden Geister, und erfährt, daß es Myrrha von Paphos sei, welche einst aus unnatürlicher Liebe zu ihrem eignen Vater Nachts die Gestalt einer Fremden angenommen habe. Schicchi aber hatte in Florenz die Gestalt des ermordeten Buoso Donati angenommen, um in dessen Namen ein Testament zu Gunsten seines Neffen zu machen. Weiter sieht Dante einen Wassersüchtigen, Meister Adam, am Boden liegen, der seinen elenden Zustand und noch mehr das Nagen seines Gewissens beklagt, daß er, von den Herren von Romena verleitet, Geld verfälscht habe; die Erinnerung an seinen vormaligen Reichthum und das Wohlleben im Casentinischen schönen Thal vermehrt seine Pein so sehr, daß er ohne seine Krankheit gerne in dem Graben

umherwandelte, seine Verführer aufzusuchen. Dante fragt nach zwei andern Seelen, welche in Fieberhitze dampfend liegen, und erfährt, daß sie, die schon seit Jahrhunderten so liegen, die verläumderische Frau Potiphars und der lügenhafte Sinon seien, der die Trojaner durch seine Fälschung ins Unglück gestürzt habe. Sinon ist erboßt, sich auf diese Weise bezeichnen zu hören, und schlägt den Meister Adam auf den Bauch, erhält aber von diesem einen Faustschlag ins Gesicht. Hierauf entspinnt sich ein trefflich ausgeführter Zank, worin sich beide gegenseitig ihre Sünden vorwerfen. Dante hört aufmerksam zu und wird deswegen von Virgil hart ausgescholten.

Einunddreißigster Gesang.

An der Gränze des zehnten Grabens, wo Dante sich nach dem tiefsten Höllenschlunde wendet, umhüllt ihn eine verdächtige Dämmerung; der donnerähnliche Schall eines Hornes erschreckt sein Ohr, mächtiger als der Schall von des sterbenden Roland Horn in den Pyrenäen. Er glaubt, in dem ungewissen Schein eine Reihe hoher Thürme vor sich zu sehen, hört aber von Virgil, daß es Riesen sind. Diese Riesen, meist fabelhafte Wesen der Alten, symbolisiren hier wie dort die Menschen, welche sich durch Verrath und Gewalt an der Gottheit versündigt haben. Sie ragen daher mit dem Haupte bis an die Region der Gewaltthätigen, zunächst der Fälscher der Person, denn sie wollten im Gefühl ihrer Macht Gott selbst auf der Erde vorstellen; aber dadurch fielen sie gänzlich von Gott ab, und entfernten sich in dem Maße von ihm, als sie sich an seine Stelle setzen wollten. Sie sind also des Frevels des untersten Höllengeistes, des abgesagten Feindes Gottes, Lucifers, schuldig, und stecken daher mit der untern Hälfte des Leibes in dessen eiskalter Region. Riesen stehen übrigens hier sehr gut dem Frevel des Verraths vor, der auch an Macht ein schrecklicher Riese ist. Dante sieht zuerst den Nimrod, der sich schon vorher durch das Horn kundgegeben. Sowie er zu Babylon durch seinen frevelhaften Thurmbau die Sprachen verwirrt hat, so kennt er selbst nun keine Sprache mehr, und ruft den Dichtern unverständliche Laute entgegen. Virgil erklärt Dante, jener klage sich selbst mit diesen Tönen

seines Verbrechens an, räth aber dem Nimrod, sich lieber an sein Horn zu halten und mit diesem seine Wuth auszutoben. Weiter kommen sie zu Ephialtes, der einst die Berge aufeinander thürmte, um den Himmel zu stürmen; er steht nun mit einer mächtigen Kette an beiden Armen gefesselt und schüttelt sich vor Wuth, daß es durch den ganzen Kreis bebt. Dante betrachtet das Ungeheuer mit einer gemischten Empfindung von Furcht und Sicherheit, da er die schreckliche Wirkung der Macht und doch die Ketten sieht. Er verlangt noch Briareus zu sehen; dieser steht aber zu weit abwärts, und Virgil führt ihn zu dem ungefesselten Antäus, den er bittet, sie den Abgrund hinabzusetzen. Antäus faßt mit seinen gewaltigen Fingern den Virgil, der wieder Danten mit den Armen umklammert, und so werden sie durch die Luft sanft in den untersten Kessel gesenkt.

Zweiunddreißigster Gesang.

Dante steht nun am Anfang des tiefsten Theils der Hölle, wo die Verräther, die boshaften, die eigentlich schlechten Seelen sich aufhalten. In den obern Kreisen hatten die Sünder doch immer noch mehr oder weniger Entschuldigung in der allgemeinen Schwäche der Natur, in Sinnlichkeit, Leidenschaftlichkeit; hier aber wird der Frevel gestraft, der den Menschen eigentlich zum Teufel macht, der boshafte Verrath, der die Alles beseelende Liebe, die in dem ganzen Weltall Naturgesetz ist, ganz von sich ausgeschlossen hat. Daher herrscht hier unten die furchtbarste, abstoßendste Kälte und das tiefste Dunkel, worin nur der Haß herrscht. Als Lucifer sich Gott entgegenstellte, trat er aus der Natur heraus, und in dem Bemühen, sich selbst zum Mittelpunkt eines eignen Reiches aufzustellen, verschloß er sich im Haß in seinen engen Egoismus. Daher war für ihn nur noch Platz in dem engsten Punkt, in dem Mittelpunkt der Welt. Um ihn herum, in den engsten Kreisen, sitzen die engherzigen Verräther, die von der Liebe am wenigsten wissen, während die Hölle nach oben immer weitere Kreise bildet, je mehr die leichtern Sünder noch von der allgemeinen Liebe in sich aufgenommen hatten. Diese Kreise werden in den Himmeln, dem Aufenthalt der Seligen, stufenweise erweitert, bis endlich in den obersten und weitesten die Gottheit als das

ganze Weltall umfassend dargestellt ist. Daher ist der Mittelpunkt der Hölle, zugleich der Mittelpunkt der Welt, am entferntesten von Gott; könnte ein Schritt weiter geschehen, so wäre das absolute Nichts, daher ist hier Alles Verneinung und Mangel, Haß, Kälte, Finsterniß und Enge, wie in dem Herzen des boshaften Egoisten. Der Höllenstrom, der bisher theils brausend, theils finster und trüb die obern Kreise umflossen hat, verliert hier Regung und Leben, stellt sich, und wird zum Eissumpf, der immer neue Kälte von den eingefrornen, wärme- und liebloſen Sündern erhält; in diesen aber erzeugt sich die Kälte in steigenden Graden dadurch, daß beständig ihre eigne Bosheit oder der Gegenstand ihres Hasses vor ihr Bewußtsein tritt. Dieser Höllensumpf heißt hier unten Cocytus, und ist in vier Abtheilungen getheilt, die Kaina, worin die Verräther von Brüdern und Verwandten, die Antenora (von dem Trojaner Antenor genannt), wo die Vaterlandsverräther, die Ptolemäa, wo die Verräther der Gastfreunde, und endlich die Giudecca (von Judas genannt), wo die Verräther an Wohlthätern und an Gott eingefroren sind. — Dante betritt zuerst das Eis der Kaina, aus welchem die Sünder noch so weit hervorragen, als sich die Schamröthe zeigt, also bis an den Hals eingesenkt sind. Ihr zähneklappernder Mund beweist die Kälte, und ihr gesenktes Auge ihre Traurigkeit. Dante sieht zwei Sünder so nahe aneinander gezwängt, daß ihre Haare sich vermengen. Er fragt sie, wer sie seien. Sie biegen ihre Hälse in die Höhe und wollen reden, aber ihre Bosheit preßt ihnen Thränen aus den Augen, welche bis zu den Lippen herabrinnen, und da als Eisklumpen den Mund gänzlich schließen, so daß sie ihren gegenseitigen Haß nur halb durch Zusammenschlagen der Köpfe ausdrücken können. Ein anderer Sünder, der durch den Frost beide Ohren verloren, sagt ihm, immer die Augen zu Boden gerichtet (dies ist bemerkenswerth, daß in diesem untersten Kreis die von Gott ganz abgewandten Verräther ihre Blicke nach ihrem Mittelpunkt, Lucifer, wenden), daß sie Zwillingsbrüder degli Alberti seien, und nennt ihm noch mehre Andere, welche Dante mit vor Frost hündisch verzerrten Gesichtern sieht. Er geht hierauf nach der zweiten Abtheilung, wo die Vaterlandsverräther eingefroren sind. Hier stößt er Einen mit dem Fuß an die Wange, der ihn darüber zornig ausschilt. Dante will wissen, wer er ist, der Andere

verweigert trotzig die Auskunft, selbst dann noch, als Dante ihn beim Kopf faßt und alle Haare auszureißen droht. Ein anderer Verräther verräth endlich seinen Namen, wofür dieser nun aus Zorn jenen und noch viele Andere angibt. Dante kommt von jenen weggehend an zwei Sünder, welche zusammen in eine Grube gefroren sind, ein Kopf unter dem andern. Der obere hackt wüthend seine Zähne in den hintern Schädel des zweiten, und saugt ihm das Hirn an dem Genick aus. Dante fragt ihn um die Ursache dieses viehischen Hasses gegen jenen, und verspricht ihm dafür, seine Sache, wenn sie gerecht wäre, auf der Oberwelt zu vertheidigen.

Dreiunddreißigster Gesang.

Die nun folgenden fünfundsiebzig Verse sind ein Meisterstück der plastischen Kunst, und gehören zu dem Schönsten, was die neuere Poesie hervorgebracht hat. Sie enthalten das furchtbare Gemälde von dem Hungertod Ugolino's und seiner Söhne und Enkel. „Er erhob den Mund von dem gräßlichen Mahle, wischte ihn an den Haaren des benagten Hauptes ab, und begann: Du willst, daß ich meinen verzweifelten Schmerz erneue, der mir das Herz zusammenpreßt; ich thue es, damit du den Verräther noch in der Oberwelt beschimpfest. Ich weiß nicht, wer du bist, noch wie du herabgekommen, doch Florentiner scheinst du zu sein nach deiner Sprache. So wisse, ich war Graf Ugolino, und dieser hier der Erzbischof Ruggieri. Daß ich, ihm trauend, durch seine Arglist gefangen und dann ermordet worden, weißt du; aber wie grausam mein Tod war, sollst du jetzt erfahren. Das enge Loch in jenem Thurm, der von mir Hungerthurm heißt, hatte mir durch seinen Spalt schon mehre vorübergehende Monate gezeigt, als ich in den unglücklichen Traum fiel, der mir den Schleier von meinem Ende wegzog. Ich sah jenen am Pisaner Berg den Wolf mit seinen Jungen jagen, mit magern und gierigen Hunden, die Gualandi, Sismondi und Lanfranchi führten. Bald war der Wolf mit seinen Jungen ermüdet, und ich sah ihre Leiber von scharfen Zähnen aufreißen. Ich wachte auf, es war noch dämmerig, und hörte meine Kinder, die bei mir im Thurm waren, im Schlaf weinen und Brot verlangen. Was ich dabei

nach meinem Traum ahnete, hart biſt du, wenn es dich nicht zu Thränen jammert. Wir waren auf, und die Stunde kam, wo uns Speiſe gereicht wurde, und Jeder hatte einen unglücklichen Traum gehabt, und harrte zweifelnd. Da hört' ich den untern Ausgang am ſchrecklichen Thurm verſchließen, und blickte ſtumm meinen Söhnen ins Antlitz. Ich weinte nicht, denn ich war innerlich verſteinert. Jene weinten, und mein Anſelmuccio ſprach: du ſchauſt ſo, Vater, was haſt du? Und ich weinte nicht und antwortete nicht den ganzen Tag und die ganze Nacht, bis wieder die neue Sonne emporſtieg. Als nun ein dünner Strahl in unſer ſchmerzliches Gefängniß geſandt war, und ich in den vier Geſichtern meinen eignen Anblik gewahrte, biß ich mich vor Schmerz in beide Hände. Und jene, meinend, ich thät's aus Hunger, erhoben ſich plötzlich und ſagten: Vater, weniger ſchmerzt es uns, wenn du uns verzehrſt; du haſt uns mit dem elenden Fleiſch bekleidet, und du nimmſt es uns. Um ſie nicht trauriger zu machen, zeigt' ich Ruhe, und wir blieben alle ſtumm dieſen Tag und den folgenden. Ach! harte Erde, warum haſt du dich nicht geöffnet? Als wir dann zum vierten Tag gekommen, warf ſich Gaddo ausgeſtreckt zu meinen Füßen, und ſprach: mein Vater, warum hilfſt du mir nicht? und ſtarb. Und ſo ſah ich die drei Andern hinfallen, Einen nach dem Andern zwiſchen dem fünften und ſechsten Tag. Und ich ſelbſt, ſchon erblindet, taſtete mich zu Jedem hin, und rief ſie drei Tage, da ſie ſchon todt waren. Dann überwand der Hunger meinen Schmerz." — Dante bricht nach dieſer Erzählung in Verwünſchungen gegen das harte Piſa aus, und geht in die dritte Abtheilung, die Ptolemäa, wo die Verräther gegen ihre Gaſtfreunde geſtraft werden. Die Kälte wird immer rauher. Die Sünder ſind rückwärts gebeugt. Ihre Thränen bilden Eiszapfen vor den Augen, welche nach Innen ſich vergrößernd die ganze Augenhöhle füllen und in den Schädel reichen. Dante ſpürt verwundert in dieſer todten Eisregion etwas Wind; Virgil verweiſt ihn auf den unterſten Kreis, wo ſich die Urſache offenbaren ſoll. Einer der Gequälten bittet ihn, die Eisklumpen von ſeinen Augen zu brechen, damit er den herzbeengenden Schmerz einmal ausweinen könne, ehe die Augen wieder frieren. Auf Dante's Verſprechen, zu willfahren (was er aber nachher nicht hält), ſagt ihm jener, wer er ſei, ſowie

auch sein eingefrorner Nachbar, und daß die Seele dieser Verräther sogleich nach der That in die Hölle fahre, während der Leib bis zum Tod von einem Dämon regiert werde.

Vierunddreißigster Gesang.

Dante fühlt nun deutlicher und stärker den Wind, und flüchtet sich daher hinter Virgil. Sie wandern nun im letzten und tiefsten Raume über die Eisfläche hin, worin die Sünder ganz eingefroren und gleichsam von Haß versteinert sind. Sie scheinen in dem Eis regungslos, todt und starr, wie Splitter in dem Glas; einige liegen, andere stehen, theils auf dem Kopf, theils auf den Füßen, noch andere haben wie Bogen das Gesicht zu den Füßen gedreht. Plötzlich zieht Virgil seinen Freund zu sich hervor, und sagt ihm: „Hier siehe Lucifer, und nun waffne dich mit Muth!" Dante blickt auf, und bleibt von dem schrecklichen Gesicht in einem Zustand zwischen Tod und Leben. Lucifer ragt mit halber Brust aus dem Eis in solcher Größe, daß jene Riesen nur die Länge seiner Arme haben. Er hat drei Gesichter, welche die drei großen Abtheilungen seiner Hölle vorstellen; das linke Gesicht war dunkel (bedeutet die niedern sinnlichen Erdentriebe, welche im obersten Höllentheil bestraft wurden), das vordere war blutroth (wie die Abtheilung der cholerischen Gewaltthätigen, und das rechte Gesicht war bleich und kalt, wie das erstorbene Herz der Gott ganz abgewandten Verräther. Unter jedem der Gesichter bewegen sich zwei ungeheure Fledermausflügel (von welchen der Wind rührt, den Dante weiter oben schon fühlte); mit ihnen sucht sich Lucifer zu befreien, kerkert sich aber (welche schöne Idee!) gerade dadurch immer mehr ein, indem der von ihnen ausgehende Wind so schneidend kalt ist, daß der von oben herabrinnende Höllenstrom immer höher um seinen Leib gefriert, und so sein Kerker durch ihn selbst immer fester wird. Der von Gott Abtrünnige, der alle göttliche Mittel zu seiner Rettung verschmäht, kann sich durch eigne Macht nie erheben, und sinkt im Gegentheil in solchen Versuchen immer tiefer. Aus den sechs Augen Lucifers rinnen auf seine Kinne Thränen und blutiger Geifer. In jedem seiner Rachen steckt ein Sünder, im mittlern steckt Judas Ischariot mit dem Kopf nach Innen, welcher vielmehr zernagt als zerbissen wird, so daß sein

Rückgrad ihm oft von der Haut ganz entblößt ist (Dante nannte früher, bei den Sektirern den Rückgrad den Ursprung und Vater des Gehirns, daher mag hier die Strafe, die besonders diesen Theil trifft, in Beziehung auf den Verräther seines göttlichen und väterlichen Wohlthäters angeführt sein). In den andern Rachen hängen, den Kopf nach außen, in dem schwarzen Brutus und in dem bleichen Cassius, welche sich gegen die göttliche Ordnung durch ihr frevelhaftes Bestreben, die Gründung des heiligen römischen Reiches zu hindern, empört hatten. — Nachdem sie Alles geschaut haben, hängt sich Dante auf Virgil's Rath an dessen Hals, und dieser klettert mit seiner Last an der haarigen Seite Lucifers herab. An der Stelle des Schenkelgelenkes, also in der Mitte der ganzen ungeheuren Gestalt sind sie in dem Mittelpunkt der Erde und der Welt angekommen, und Virgil dreht sich nun mit Mühe und Angst um, daß nun da das Haupt war, wo vorher die Füße, und sich mit den Händen an den Haaren der Beine fortziehend, ruft er Dante mit Keuchen zu, sich ja fest zu halten (die Umkehr von dem Bösen ist schwierig). Sie sind nun unter der südlichen Halbkugel, und nachdem sie sich etwas erholt, wandern sie längs einer von oben herabkommenden Bahn in einer engen Kluft, rings um sich her einen weiten, finstern, todten Raum hinauf, und begrüßen bald durch eine Oeffnung das Licht des Himmels.

Fegfeuer.

Erster Gesang.

Dante ist entzückt, sich wieder unter dem schönen Blau zu finden, worein sich der Himmel in seiner untersten Sphäre kleidet. Er befindet sich auf der südlichen Halbkugel; er wendet sein Auge nach Morgen, und sieht den schönen Stern der Liebe, der mit seinen Strahlen das Himmelszeichen der Fische verschleiert, auf seiner jetzigen Bahn voranleuchtend. Er wendet sich rechts gegen Süden und sieht da einen Stern schimmern, dessen sich der Himmel freut (die vier Kardinaltugenden, Weisheit, Gerechtigkeit,

Stärke und Mäßigkeit), während das nördliche Gestirn der Erde, der Wagen, an jenem Horizont verschwunden ist. Während sich Dante gegen Norden kehrt, sieht er einen ehrwürdigen Greis vor sich gehen, dessen Antlitz von dem Glanz der vier Tugendsterne leuchtet. Es ist Cato von Utica, welcher nach seiner letzten That hier den freien Entschluß zur Tugend und Freiheit des Geistes symbolisirt. Dieser scheint mir in seiner Stellung die einzige ungehörige Person in der ganzen Comödie zu sein, und ich wundre mich, daß der Dichter nicht Einen unter den vielen christlichen Heroen gefunden hat, welcher jenes tugendhafte Bestreben deutlicher vorstellen konnte. In der Hölle, dem Strafort für das irdische Versinken, sind die altmythischen Figuren nicht störend, sondern geben durch ihren streng und genau ausgebildeten Charakter, wie die Thiere in den Fabeln, welche durch ihr einmal bekanntes Gepräge eine Menge Vorstellungen zusammen versinnlichen, dem Ganzen eine ungemeine Lebendigkeit und Anschaulichkeit. Aber in dem Fegfeuer macht ein Heide als eine der Hauptpersonen, als der Aufseher und Treiber aller christlichen Seelen, eine üble Figur, und gerade Cato scheint mir um so unpassender, als er der Gründung des heiligen römischen Kaiserthums, einer der Grundideen des ganzen Gedichts, geradezu entgegen und von derselben Gesinnung beseelt war, wie Brutus, der die Ermordung des Freiheits- und Vaterlandsfeindes in Lucifers Rachen büßt. Cato wundert sich, zwei Seelen aus der Hölle hervorsteigen zu sehen, bis er erfährt, daß die ganze Wanderung auf himmlisches Geheiß unternommen sei. Er befiehlt hierauf Virgil, seinen Gefährten von allen Flecken der Hölle am Meeresgestade zu waschen, und mit reinen, nachgiebigen Binsen (andere, widerstrebende und spröde Pflanzen gibt es hier nicht) zu gürten, dann aber nach der Leitung der Sonne den leichtesten Aufweg zu suchen.

Zweiter Gesang.

Durch eine schöne Beschreibung macht Dante bemerklich, daß die Morgenröthe dem Tag weicht, als er noch mit Virgil forschend am Meeresufer steht. Da sieht er aus der Ferne ein rothschimmerndes Licht über das Meer her nahen, welches immer strahlender und größer wird, und er erkennt zuletzt einen Engel, der in

einem Kahn über hundert Seelen reuig Verstorbener bloß durch die Schwingungen seines Flügels an den Reinigungsort überführt. Dante wirft sich vor ihm nieder, und senkt die Augen, da er den Glanz nicht ertragen kann. Der Engel macht über die Seelen das Zeichen des Kreuzes, und verläßt sie wieder. Die angekommene Schaar fragt Virgil um den Weg nach dem Berge, dieser aber sagt ihnen, daß er und Dante eben erst auf schrecklichen Pfaden angekommen und des Weges ganz unkundig seien. Alle umringen hierauf Dante, da sie an seinem Athem voll Erstaunen merken, daß er noch lebe. Besonders eine Seele tritt hervor, voll Begierde, ihn zu umarmen; Dante will dreimal dasselbe thun, und dreimal sinken seine Arme durch den Schatten auf die Brust zurück. Er erkennt endlich mit Freuden seinen Freund, den Sänger Casella, und bittet ihn, wenn ihm noch Erinnerung und Vermögen verliehen sei, seine (Dante's) Seele mit einem holden Gesang aus der Jugendzeit zu erquicken. Der gefällige Sänger beginnt nun eine von Dante's Canzonen mit so lieblicher Stimme, daß alle Seelen bezaubert zuhören, und das Aufsteigen vergessen. Daher erscheint Cato wieder, und treibt sie mit Vorwürfen an.

Dritter Gesang.

Die zwei Freunde finden sich wieder allein auf ihrer Wanderung. Dante glaubt plötzlich, als er im Sonnenschein nur seinen eignen Schatten sieht, er sei von Virgil verlassen, für welches Mißtrauen ihm dieser Vorwürfe macht, und ihm erklärt, daß die Seelen so durchsichtig seien, wie die Sphären der Himmel. Unter mancherlei Gesprächen über die Mangelhaftigkeit der menschlichen Erkenntniß und die Nothwendigkeit der Geburt Christi gelangen sie zum Fuße des Berges, der sich in unersteiglicher Jähe vor ihnen aufthürmt. Während sie einen Pfad suchen, sieht Dante eine Schaar Seelen langsam herbeikommen. Virgil fragt sie nach dem Wege, und erklärt ihnen auf ihre Verwunderung über Dante's Schatten, daß dieser noch lebe, aber auf göttliches Geheiß den Berg besteige. Eine der Seelen gibt sich Dante als König Manfred von Sicilien zu erkennen, sagt ihm, daß er schwere Sünden begangen, aber doch reuig gestorben sei, und daher hier unter den

Seelen weile, auf welchen der Kirchenbann laste, und bittet ihn, dies seiner Tochter Constanze zu sagen, damit sie für ihn bete.

Vierter Gesang.

Der Weg ist endlich gefunden, und die Dichter steigen, müssen aber auf Händen und Füßen an dem steilen Riß durch den gesprungenen Felsen hinaufklettern, Virgil voran, und hinter ihm Dante, welchem die Sehnsucht und Hoffnung Flügel leiht. Als sie am ersten Rand des Abgrunds ankommen, fragt Dante: „Welchen Weg nehmen wir nun?" Virgil ruft ihm zu: „Gleite nur keinen Schritt hinab (das heißt, hüte dich vor dem ersten Rückschritt auf dem Weg der Besserung), sondern klettere immer hinter mir hinauf, bis ein Kundiger erscheint." So klimmen sie mit größter Mühe hinan bis zu einem vorspringenden Felsen, wo sie ausruhen, und Dante mit Erstaunen die Sonne im Norden sieht. Auf sein Befragen, wie weit sie noch zu steigen hätten, da er den Gipfel nicht erschauen könne, sagt ihm Virgil, er wisse nur so viel gewiß, daß, je höher man steige, desto weniger Mühe der Weg mache (d. h. je weiter man in der Besserung fortschreite, desto leichter sei sie), und wenn Dante erst beim Gehen ein Gefühl habe, wie wenn er in einem Schiff den Fluß abwärts führe, so sei des Steigens Ziel erreicht. Eine Stimme in der Nähe unterbrach ihn: „Dies wird vielleicht noch lange Zeit haben." Die Dichter wenden sich nach dem Schall um, und erblicken eine Schaar Seelen hinter einem Felsen nachlässig hingelehnt. Dante erkennt Belacqua, und erfährt von ihm, daß diese Seelen auf Erden aus Trägheit bis zu ihrem Tod mit der Reue gezögert haben, und daher hier auf den Einlaß zu dem Reinigungsorte so lange Jahre warten, als sie gelebt haben. Die Dichter sind von diesen Worten betroffen, und Virgil treibt um so mehr zur Eile.

Fünfter Gesang.

Dante sieht sich im Gehen noch einmal nach jenen Seelen um, welche wegen seines Körpers flüsternd mit Fingern auf ihn zeigen; Virgil tadelt ihn wegen dieser Zerstreuung auf dem Weg der Besserung, und Dante folgt ihm übergossen mit der Farbe,

die den Menschen manchmal der Verzeihung werth macht. — In diesen ersten Gesängen schildert Dante an sich öfters solche Zustände der lässigen Zerstreuung, der Schwierigkeit des Aufkletterns, des öftern Ausruhens und Umherschauens, um die Langsamkeit der Besserung zu bezeichnen, die erst später durch Gewohnheit leichter wird. — Eine Schaar Seelen, die das Miserere singen, begegnen ihnen. Der Gesang verwandelt sich aber in ein Ach der Verwunderung, als sie Dante's Körper und den von ihm geworfenen Schatten sehen. Da sie erfahren, daß er wirklich noch lebe, so bitten sie ihn, bei seiner Rückkehr auf Erden ihre Verwandte zu Gebeten zu bewegen, da sie gewaltsam Umgebrachte seien, die erst in der Todesstunde sich reuig zu Gott gewendet. Unter Andern naht sich ihm Buonconte, Sohn des Grafen Guido von Montefeltro, und beklagt sich, daß weder seine Gemahlin noch Andere für seine Erlösung beten. Auf Dante's Frage, welche Gewalt ihn denn nach der Schlacht bei Campaldino so entrückt habe, daß man nie mehr die Stätte seines Grabes finden könne, gibt Buonconte eine ungemein schöne, lebendige Schilderung seines Todes, worin sich die hohe, poetische Kunst Dante's nach einiger Ebbe wieder hoch und voll fluthend zeigt. „Am Fuß des Casentino gelangte ich zu Fuße fliehend mit durchbohrter Kehle und den Boden mit meinem Blute färbend an die Stelle, wo der Arhiano in den Arno mündet. Da verlor ich Gesicht und Wort, und endigte im Namen Maria's, und fiel hin, und nur mein Fleisch blieb dort. Du aber sag' es den Lebendigen wieder: Der Engel Gottes nahm mich mit. Da schrie der Geist der Hölle zu ihm: O du vom Himmel, warum beraubst du mich Dieses? Du trägst sein ewig Theil hinweg für eine Thräne, die ihn mir entwendet; ich aber richte dann über den andern Theil. Und als der Tag geschwunden war, erfüllte der Böse das Thal von Pratomagno mit dichtem, feuchtem Nebel und hing ihn an das hohe Bergjoch, daß er in der Kälte zu Wasser sich verdichtete und als strömender Regen die Schluchten tränkte. Der stolz aufgeschwollene Arhiano fand meinen Leichnam an seiner Mündung, spülte ihn in den Arno und wusch das Kreuz ab, das ich im Verscheiden auf meine Brust gemacht. Dann wälzte er mich von Ufer zu Ufer und deckte mich mit seinem Schlamm zu.

Sechster Gesang.

Noch viele Seelen umdrängen Danten und bitten ihn um Gebet für ihre Seelen. Als er endlich allein ist, fragt er Virgil, wie es sich zusammenreime, daß in der Aeneis gesagt sei, Gebet der Menschen könne die Beschlüsse der Gottheit nicht abwenden, und doch nun diese Seelen eine solche Macht des Gebets hoffen. Virgil gibt ihm die scholastische Erklärung, daß die göttliche Liebe nun dies Alles ausgleiche, damals aber das Gebet als heidnisch keine Kraft gehabt habe, räth aber Danten, diese Zweifel aufzusparen, bis ihm Beatrice die Auskunft geben könne, die er auf dem Gipfel des Berges treffen werde. Die Erwähnung dieses Namens erfüllt Danten mit neuem Eifer im Fortschreiten. Sie begegnen der einsamen Seele des Dichters Sordello, welcher Virgil, da er sich als Mantuaner und Landsmann zu erkennen gibt, mit größter Freude und Herzlichkeit umarmt. Dante wird bei diesem schönen Zug der Vaterlandsliebe und Einigkeit gerührt, er gedenkt seines zerrissenen Vaterlandes, und bricht in den energischen, echtrömischen Vorwurf aus, in welchem wieder seine Grundidee eines weltlichen und geistlichen römischen Reichs hervorblickt: „O sclavisches Italien, Herberge der Leidenschaft, Schiff ohne Steuerer in dem großen Sturme, nicht mehr Herrscherin über besiegte Reiche, sondern Haus der Unzucht! Sieh jene Beiden, die, durch die Kluft der Zeit einander ganz fremd, sich bei dem süßen Ton des Vaterlandes umarmen. Dagegen wie zwieträchtig sind deine Bewohner. Einer nagt am Andern, selbst von denen, welche dieselbe Mauer zusammenknüpft. Such' an allen deinen Küsten, such' in deinem Innern, ob ein Theil von dir sich des Friedens erfreut. Was hilft Justinian's Zügel, da der Sattel leer ist; er vermehrt nur die Schande. O Volk, du solltest wieder demüthig werden und Cäsarn auf seinem Thron sitzen lassen, wenn du Gottes Gebot recht verstehst. Sieh, wie falsch dieses Thier geworden ist, seitdem es die Sporen nicht mehr fühlt, weil das gemeine Volk die Zügel ergriffen hat." Hierauf tadelt er die Kaiser Rudolph und Albrecht, die den schönsten Theil ihres Reiches vernachlässigt haben, und wendet sich mit der bittersten Ironie gegen seine vom Pöbel durchwühlte Vaterstadt, in Vor-

würfen und Schilderungen, die in ihrer poetiſchen Faſſung zu ſchön und lebendig ſind, als daß wir ſie durch Proſa verderben ſollten:

Fiorenza mia, ben puoi esser contenta
Di questa digression, che non ti tocca,
Mercè del popol tuo, che sì argomenta.
Molti han giustizia in cuor, ma tardi scocca,
Per non venir sanza consiglio all' arco:
Ma 'l popol tuo l' ha in sommo della bocca.
Molti rifiutan lo comune incarco:
Ma 'l popol tuo sollecito risponde
Senza chiamare, e grida: I' mi sobbarco.
Or ti fa lieta, che tu hai ben onde,
Tu ricca, tu con pace, tu con senno:
S' i' dico ver, l' effetto nol nasconde.
Atene e Lacedemona, che fenno
L' antiche leggi, e furon sì civili,
Fecero al viver bene un picciol cenno
Verso di te, che fai tanto sottili
Provvedimenti, ch' a mezzo Novembre
Non giunge quel, che tu d' Ottobre fili.
Quante volte del tempo, che rimembre,
Legge, moneta, e uficio, e costume
Ha' tu mutato, e rinnovato membre?
E se ben ti ricorda, e vedi lume,
Vedrai te simigliante a quella 'nferma,
Che non può trovar posa in su le piume,
Ma con dar volta suo dolore scherma.

Siebenter Geſang.

Virgil ſagt nun Sordello auch ſeinen Namen, worauf dieſer ihm ſeine tiefe Ehrerbietung und Bewunderung zu erkennen gibt, und ſich auf Virgil's Frage nach dem nächſten Wege zum Begleiter innerhalb ſeines ganzen Kreiſes anbietet. Doch ſagt er ihnen, der Tag ſei ſchon am Verſcheiden, und im Dunkel dürfe Niemand aufſteigen; nur in demſelben Kreis umhergehen oder hinabſinken ſtehe den Seelen frei; er wolle ſie daher für die Nacht

an einen schönen Aufenthalt führen. Sie gelangen also zu einem Thal hinter einem Vorsprung, welches durch die Frische des Grases, den ungemeinen Glanz der Blumenpracht und die bezaubernden Düfte alle irdische Herrlichkeit weit hinter sich läßt. Auf den Blumen sind die Schatten von Fürsten gelagert, die das Reich Gottes über ihrem eignen versäumt hatten. Noch jetzt drückt sie die sorgliche Erinnerung an das Irdische. Sordello nennt und bezeichnet sie den Dichtern einzeln.

Achter Gesang.

Dieser Gesang beginnt mit einer schönen und eigenthümlichen Schilderung des Abends. „Es war die Stunde, welche den Schiffern das Heimweh erreget und das Herz erweichet, an dem ersten Tag, wo sie ihren lieben Freunden Lebewohl gesagt; die Stunde, die den Pilger am ersten Tag seiner Wanderung mit Sehnsucht erfüllt, wenn er die ferne Glocke hört, die dem sterbenden Lichte weint." Die gelagerten Seelen singen mit Andacht ihre Abendhymne, worin sie Gott um Schutz vor der Versuchung bitten. Bald darauf schweben auch zwei Engel mit feurigen abgestumpften Schwertern, grünen Flügeln und Gewändern hernieder, und stellen sich an beiden Rändern des Thales auf. Sordello erklärt den Dichtern, daß diese Engel vom Schooß Maria's kämen, und zum Schutz des Thales gegen die bald erscheinende Schlange gesandt wären. Alle gehen nun in das Thal hinab, und Dante bespricht sich mit dem Richter Nino. Er erblickt ferner drei am Südpol aufgegangene Sterne, Glaube, Liebe und Hoffnung, welche den Himmel ganz erleuchten. Als es völlig Nacht ist, schleicht die Schlange der Versuchung durch die Blumen, arglistig in das Thal herab; zugleich aber schweben beide Engel gerüstet gegen sie heran, und schon von dem Schlag ihrer Flügel entflieht das Thier wieder. Nun ergreift Currado Malaspina den Augenblick, sich Dante zu nähern, und fragt ihn um Nachrichten aus Valdimagra. Dante sagt ihm, daß er nie in jener Gegend war, daß aber der Ruhm der Rechtlichkeit, Tapferkeit und Freigebigkeit dieses Fürstenhauses alle Länder erfülle. Zum Dank verkündet ihm Currado, daß einst sein Sohn Marcello an ihm selbst diesem guten Ruf Ehre machen werde. Die mancherlei schönen Allego-

rien in diesem Gesang, die in sinnigem Zusammenhang mit dem Ganzen stehen, sind leicht zu erklären.

Neunter Gesang.

Dante sieht den Mond in dem kalten Skorpion aufgehen, und legt sich zum Schlummer zu den übrigen Seelen hin. Aber in der Morgenstunde, wo unser Geist, freier vom Fleische und von irdischen Gedanken, in göttlichen Visionen umherschweift, sieht er einen goldgefiederten Adler mit ausgebreiteten Flügeln in der Luft schweben, nach Beute spähend, dort wo auch einst Ganymedes zum Anschauen göttlicher Herrlichkeit entrückt wurde. Plötzlich schießt der Adler herab und nimmt Dante mit sich hinauf in die Region des ewigen Lichts. Der ungewohnte Glanz durchschauert ihn so, daß er erwacht. Er sieht sich mit Schrecken an einem andern Ort, allein mit Virgil, und es ist heller Tag. Sein Freund beruhigt ihn mit der Erklärung, daß in der Dämmerung die heilige Lucia erschienen sei, und ihn, um seinen Weg zu erleichtern, bis vor die Pforte des Reinigungsortes getragen habe, indem Virgil ihrer Spur nachfolgte. Dante sieht nun auch an der Stelle des frühern Risses im Felsen die Pforte über drei Stufen von verschiedner Farbe, und an der obersten Stufe auf diamantnem Fels einen Engel sitzen von so leuchtendem Antlitz und mit so flammendem Schwert, daß Dante ihn nicht betrachten kann. Der Engel läßt die Beiden erst auf Virgil's Versicherung herankommen, daß ihre Wanderung von Gott beschlossen sei. Dante wird nun von von seinem Freund auf die drei Stufen geführt. Die erste ist von weißem Marmor und glatt wie ein Spiegel; Dante wie Jeder, der hier zur Buße kommt, erblickt darin genau sein Inneres. Die zweite Stufe ist ein dunkles, rauhes und nach allen Seiten zerrissenes Gestein, das jeder Seele den nach der Erkenntniß ihrer Sündhaftigkeit erfolgenden Zustand der Vernichtung, innern Entzweiung und Hülflosigkeit vorspiegelt. Die dritte endlich ist von Porphyr und von leuchtendem Roth, wie Blut, das eben aus der Ader spritzt; sie mag wohl die Scham vor dem sündhaften Zustand und den eifrigen Willen aus demselben herauszutreten (nach Andern die Selbstgeißelung der Reuigen) bedeuten. Dante gibt sich drei Schläge auf die Brust, wirft sich

vor dem Engel nieder, und fleht um Oeffnung. Dieser zeichnet ihm mit seinem Schwerte sieben P (die sieben Sünden) auf die Stirn und sagt ihm, von diesen solle er sich nun innerhalb reinigen. Darauf nimmt er aus seinem aschfarbnen Gewande (er ist an der Pforte der Buße) zwei Schlüssel hervor, dreht zuerst mit dem silbernen, dann mit dem goldnen das Schloß um, und spricht dann zu jenen: „Wenn einer dieser Schlüssel sich nicht dreht, so ist der Weg verschlossen. Viel kostbarer ist der goldne, allein der silberne ist der Hauptschlüssel, der nur mit viel Kunst und Verstand den Knoten löst. (Der letztere ist wohl der Schlüssel unserer menschlichen Einsicht und sorgfältigen Prüfung bei dem Vorsatz der Besserung, nach welchem dann der goldne, der Schlüssel des göttlichen Beistandes und der Gnade die Pforte der Buße völlig öffnet.) Petrus gab mir beide und befahl mir, eher zu viel zu öffnen als zu verschließen, wenn nur die Sünder Reue und Demuth zeigen. Doch hütet euch, innerhalb zurückzusehen, denn euer Eingang wäre dann umsonst gewesen." — Die heiligen ehernen Thüren öffnen sich, und dröhnen mächtig. Dante's entzücktes Ohr glaubt in dem Schall Te Deum laudamus zu hören, welche Hymne ja eben auch bei des heiligen Augustinus Eingang in den Schooß des Christenthums gesungen wurde.

Zehnter Gesang.

Die Dichter nahen sich nun dem Kreise, wo die Seelen sich vom Stolz reinigen. Der Weg geht krumm, bald dahin, bald dorthin lenkend, also gerade umgekehrt als der Gang der Stolzen auf Erden ist, und da diese gewöhnlich den Kopf in der Höhe tragen, so warnt Virgil vor Anstoßen der Füße, und räth ein demüthiges Senken der Augen. Müde gelangen sie auf die Fläche des ersten Kreises, der an einer weißen Marmorwand um den Berg umläuft. Die Wand ist mit Bildern bedeckt, welche an Demuth erinnern. An ihr hinwandelnd betrachten sie die Verkündigung der Jungfrau Maria, des Musters der Demuth; den König David vor der Bundeslade, den milden Kaiser Trajan, der der armen Wittwe Gerechtigkeit verschaffte (wieder lauter Bilder, woraus Dante's Grundidee des geistigen und weltlichen Reiches

hervorleuchtet). Virgil deutet auf eine Schaar Stolzer, welche unter ſchweren Steinen zur Erde gebeugt, langſam daherſchleichen.

Elfter Geſang.

Die Schaar der ſtolzen Seelen betet das Vaterunſer, richten aber die Bitte um Bewahrung vor Verſuchung nicht gegen ſich, als welche derſelben nicht bedürfen, ſondern gegen die ſchwachen Sünder auf der Erde. Virgil fragt die Seelen nach dem leichteſten Aufgang, da Dante noch mit der irdiſchen ſchweren Hülle umgeben ſei. Einer ladet ihn ein, mit ihnen hinzugehen, und gibt ſich als den Toskaner Grafen Omberto von Santafiore zu erkennen, welcher unter ſeinem ſchweren Stein die Buße des Ahnenſtolzes vorſtellt. Darauf erkennt Dante ſeinen den Künſtlerſtolz abbüßenden Jugendfreund, den Miniaturmaler Oderiſi von Gubbio, welcher nun im Abſcheu vor ſeinem Fehler eine erhabne Schilderung von der Vergänglichkeit des Ruhmes macht. Er nennt hierauf noch den kriegerſtolzen Ghibellinen Salvani, welchem eine einzige demüthige Handlung ſchon jetzt die Pforte des Purgatoriums geöffnet habe.

Zwölfter Geſang.

Dante geht, ſeiner eignen Schwäche eingedenk, gebeugt neben Oderiſi, bis Virgil ihn zum Weitereilen antreibt, und macht ihn auf die Abbildungen gedemüthigten und geſtürzten Stolzes aufmerkſam, welche den ganzen Pfad bedecken, wie des Lucifer, des Briareus, des Nimrod, der Niobe, des Saul, der Arachne, des Roboam, der Eriphyle, des Sanherib, Cyrus und Holofernes, in welchen alle Arten von Stolz, Hochmuth, Eitelkeit und übermüthiges Vermeſſen gegen Gott vorgeſtellt iſt. Hierauf ſtört ihn Virgil in ſeinen Betrachtungen durch die Ermahnung, eiliger zu gehen, um Ehrfurcht zu zeigen, da der Engel herannahe, um ſie hinauf zu geleiten. Dieſer kommt in weißem Gewand und im Geſicht leuchtend wie der Morgenſtern, öffnet liebreich die Arme und die Flügel, und ladet ſie ein, die Stufen emporzuſteigen. Doch vorerſt ſchlägt er ihm mit ſeinen Flügeln die Stirn, und wiſcht ihm eines der ſieben **P** (die Sünde des Stolzes) ab, worauf

Dante eine freudige Erleichterung und Luſt im Steigen fühlt, und Virgil erklärt dem Staunenden, daß dieſe ſelige Empfindung bei jeder Stufe zunehmen werde. Beim Wenden um die Treppe hören ſie mit himmliſchen Stimmen Beati pauperes spiritu ſingen.

Dreizehnter Geſang.

Der zweite Umkreis des Berges iſt nun ſchon viel kleiner. Weder auf dem dunkeln Wege noch an der Seitenwand ſind Bilder zu erblicken. Die Dichter ſind unter der Leitung der himmliſchen Sonnenſtrahlen eine Strecke gewandelt, als ſie drei verſchiedene Stimmen hören, zuerſt die Worte Maria's bei der Hochzeit zu Kanaan: Vinum non habent, welche an die Gaſtfreundlichkeit erinnern ſollten; dann den Namen Oreſtes, welcher zur Freundesliebe, und die Worte Chriſti: Liebet eure Feinde, welche zur chriſtlichen Liebe ermahnten. Dante erfährt von Virgil, daß in dieſem Umkreis der Neid abgebüßt werde, und daß jene Stimmen den Sündern das Beiſpiel entgegengeſetzter Tugenden vorhalten, ihnen durch dieſe Strafe ihren Fehler recht deutlich vorhalten und ſie zur Beſſerung antreiben, wie im Kreiſe der Stolzen die Bilder der Demuth. Dante kommt nun, indem Virgil am Rande des Abgrundes geht, zunächſt zu den Neidiſchen, deren Anblick ihm Thränen entlockt. Sie ſitzen alle im Büßerkleid, und Einer unterſtützt den Andern mit der Schulter. Da ſie ſelbſt im Leben Niemandem Etwas gönnten, ſo iſt ihnen auch das größte Heil der ſich Läuternden, das himmliſche Licht, nicht gegönnt, und ihre Augen ſind durch einen Eiſendraht geſchloſſen (das Eiſen iſt in dieſem Gedicht immer mit der Idee des Böſen zuſammengeſtellt, wie im Inferno die Mauern von Lucifers Stadt von Eiſen ſind); daher rinnen ihnen häufige Thränen der Reue über die Wangen. Auf Dante's Frage, ob auch Bürger von Latium hier wären, antwortet eine der Seelen, daß ſie jetzt Alle Bürger deſſelben wahren Reiches ſeien, ſie ſelbſt aber Sapia, einſt aus Siena, ſei, welche ſich, aus ihrem Vaterlande verbannt, über die Niederlage ihrer Landsleute neidiſch gefreut habe. Dante ſagt ihr, er werde einſt hier wenig leiden, fürchte eher, in dem untern Kreiſe der Stolzen büßen zu müſſen.

Vierzehnter Gesang.

Zwei Seelen befragen Dante, wer er sei. Er sagt ihnen, daß sein Name noch so wenig bekannt, daß ihnen damit nicht gedient sei, daß er aber von dem Fluß herkomme, der auf dem Falterona entspringt. Die Andern geben ihm recht, daß er den Fluß nicht nennen will, an dessen Ufer so ruchloses Volk wohne, la maladetta e sventurata fossa, und verbreiten sich nun mit Trauer und Abscheu über die gesunkenen Sitten so vieler ehemals edeln Geschlechter in Florenz und der Romagna. Als die Dichter wieder einsam weiter gehen, hören sie wie im vorigen Gesang himmlische Stimmen. Sowie diese dort die Vorstellungen der dem Neid entgegengesetzten Tugenden erweckten, so sollen sie nun von dem Laster abschrecken: denn es sind die Stimmen des neidischen Brudermörders Kain und der versteinerten Aglauros.

Fünfzehnter Gesang.

Ein Engel, dessen helle Strahlen Dante noch ertragen kann, begegnet den Dichtern gegen Abend, und ladet sie zu dem schon leichtern Aufgang zu dem folgenden Kreis ein. Im Steigen erklärt Virgil seinem Freunde einige Worte der Seele, mit welcher er im vorigen Gesang gesprochen, nämlich daß es ein Gut gebe, das durch Vertheilung unter Viele nicht abnehme, sondern im Gegentheil immer reicher werde, und das sei die himmlische Liebe. Sie sind im dritten Kreis, wo die Zornigen büßen. Dante's Geist wird zum Schauen dreier himmlischen Gesichte verzückt. Er sieht zuerst Maria, welche nach langem, ängstlichem Suchen ihren zwölfjährigen Jesus in dem Tempel findet und sanftmüthig zu ihm sagt: „Mein Sohn, warum hast du uns das gethan; mit Schmerzen haben ich und dein Vater dich gesucht!" Dann sieht er die Sanftmuth des Pisistratus, als seine Gattin ihn zur Rache auffordert, und endlich den heiligen Stephanus, der mit himmlischer Sanftmuth Verzeihung für seine Peiniger vom Himmel erfleht. (Diese Aufforderungen zur Tugend werden in den verschiednen Kreisen, je nach ihrer Höhe, immer geistiger; in dem untern waren es materielle, in das Gestein des Pfades eingegra-

bene Bilder der Demuth, in dem folgenden laute Stimmen vom Himmel, und nun ſind es innere geiſtige Anſchauungen.) Virgil warnt ihn vor dem Verſunkenbleiben in dieſen Anſchauungen, und ſagt ihm, dieſelben ſollen die Seele nur zu größerm Eifer antreiben, dahin zu gelangen, von wo ſie ihr geſendet würden. — Sie ſehen nun einen finſtern Rauch vor ſich, in welchen ſie eingehen müſſen.

Sechzehnter Geſang.

Dieſer Rauch iſt dunkler als die Nacht und ſelbſt als die Hölle. Dante folgt hier wie an vielen Stellen den altteſtamentlichen Symbolen, worin der Zorn Gottes immer als finſterer Rauch dargeſtellt iſt, wie auf dem Sinai und an andern Orten. Der Rauch bedeutet hier nicht ſowohl den Zorn Gottes, als vielmehr die Folge dieſer Sünde, welche die Sünder hier in ihrer ganzen Häßlichkeit erblicken. Deswegen ſind alle in ihm Weilenden mit Blindheit befangen, denn der Zorn macht blind, und auch der betrachtende Dichter, der übrigens auch von manchem Zorn ſich zu reinigen hatte, findet dieſen Rauch dunkler als die Hölle, weil er hier des gebüßten Fehlers ſich theilhaftig fühlt, in der Hölle aber den dort geſtraften Freveln fremd und alſo der Blick ſeines freien Bewußtſeins nicht getrübt war. Nicht der Zorn Gottes, wie Kopiſch meint, ſcheint mir im Purgatorium auf den reuigen Seelen zu laſten, ſondern ihr eignes Bewußtſein, das ihnen nun ſelbſt ihre eigne Sünde verhaßt macht, ſowie ſie durch dieſelbe auf Erden andern Menſchen verhaßt waren. Dieſes Bewußtſein laſtete ſchon wie ein harter Fels auf den harten Stolzen, und beugte ſie zur Demuth herab, es verſchloß den Neidiſchen mit eiſernem Draht den Anblick des lieblichen Himmels, und trieb ſie zur Menſchenliebe an, und nun umgibt es in der Geſtalt des finſtern Rauches die Zornigen mit der Blindheit, in die ſie ſich ſelbſt durch ihren Fehler geſtürzt haben. Nur das lebendig wirkende Bewußtſein von der Häßlichkeit ihres Fehlers kann ja in den Büßenden den Wunſch der Beſſerung, des Herausgehens aus dieſem Zuſtand erzeugen, während der auf ihnen laſtende und ſie am Fortſchreiten zum Beſſern hindernde Zorn Gottes, außerdem daß dieſe Idee gar zu hebräiſch iſt, auch mit den dem ganzen Gedicht

zu Grund liegenden Principien nicht verträglich ist. Wenn Marco weiter unten nicht aus dem Rauch herauszugehen wagt, so ist es sein eignes Bewußtsein, das ihn noch nicht für würdig und reif erklärt, nicht aber der Zorn Gottes, welcher ja auch sonst mit der fortschreitenden Besserung der Seelen immer geringer werden müßte. — Dante, der sich in diesem Aufenthalt der blendenden Leidenschaftlichkeit fest an seinen ruhigen Führer anschließt, hört, wie die Seelen durch den beständigen Gedanken an das sanftmüthige Lamm Gottes und durch eifriges Gebet zu demselben in ihren guten Vorsätzen sich bestärken. Die Seele des Venetianers Marco bietet sich ihnen zum Geleiter an, und sagt ihnen, er habe in seinem Leben immer nach dem Rechten getrachtet, was die Welt schon lange nicht mehr thue. Da fallen Dante seine frühern gelehrten Zweifel ein, und er bittet Marco um Aufklärung über die Verderbtheit der Menschen, deren einige den Himmel, andere die Welt anklagen. Marco erklärt ihm diese Erscheinung aus der Freiheit des menschlichen Geistes, welcher zu Führern die Einsicht, das Rechte und Unrechte zu unterscheiden und die Liebe zu Gott erhalten habe, aber durch die Sinnlichkeit und den falschen Trieb sich verleiten lasse, und so aus der göttlichen Freiheit in die Knechtschaft der Sünde versinke. Er macht hierauf von seiner Theorie die Anwendung auf das geistige und weltliche römische Reich, in welchem die Schlechtigkeit der Führer durch ihr Beispiel die Welt verderbt haben, und der Eifer, worein Dante hier wie immer sein Lieblingsthema versetzt, gibt seinen Versen einen erhabenen, poetischen Schwung.

Siebzehnter Gesang.

Als die Dichter aus dem finstern Rauche heraustreten, hat Dante, der noch von den Gedanken an die Uebel des Zorns erfüllt ist, einige innere Anschauungen von schrecklichen Folgen dieses Fehlers. Er sieht die Rache der Philomele an Itys, die Strafe des wilden Haman, den sein eigner Zorn ins Unglück stürzte, und Lavinia, die sich in der Leidenschaft selbst tödtete. Sie treffen auf einen andern Engel, der ihnen den Aufgang zeigt, und Dante ein neues P mit seinen Flügeln von der Stirne wischt. Es wird Nacht, und Dante fühlt die Schwäche seiner mensch-

lichen Natur. Während sie daher ausruhen, erklärt ihm Virgil, daß in diesem Kreis diejenigen sich läutern, welche in den Werken der Tugend zu säumig und träge waren. Er gibt ihm hierauf das ganze System, wonach der Reinigungsort eingetheilt ist. Von Liebe, natürlicher wie geistiger, ist das ganze All mit seinen Geschöpfen erfüllt. Die Liebe ist also der Grund der Tugend wie des Lasters. In letzterer Hinsicht aber ist sie dreifach: 1) entweder liebt der Mensch den Schaden des Nächsten, wie aus Stolz, um sich selbst zu erheben, aus Neid, um das Glück Anderer zu genießen, und aus Zorn, um sich am Andern zu rächen. 2) Der Mensch liebt zu wenig und unthätig, wie die Lässigen. Alle diese Arten von verirrter Liebe werden in den schon betretenen Kreisen bereut; weiter aber die dritte Art, die unmäßige Liebe zu den irdischen Gütern von den Geizigen, den Schlemmern und den Wollüstigen.

Achtzehnter Gesang.

Virgil fährt in seinen Erklärungen über die Liebe, als den Grund alles Guten und Bösen, fort und sagt, daß der Geist ursprünglich zur Liebe geschaffen, dieselbe Allem zuwende, was ihm Neigung einflöße. Dante wendet ihm ein, daß bei diesem Naturzwang keine Zurechnung stattfinden könne, die Seele möge nun Gutes oder Böses lieben. Virgil aber weist ihn auf die Vernunft zur Erkenntniß des Ursprünglichen und auf die Freiheit in der Wahl des Guten und Bösen, vertröstet übrigens Dante auf Beatricen, die ihn hierüber als himmlischer Glaube besser aufklären könne als sein Verstand. Es ist unterdessen Mitternacht geworden; der abnehmende Mond erhebt sich glühend über der Erde. Dante's übermannende Schläfrigkeit (die ihn an dem Ort der Säumenden passend überfällt) wird plötzlich unterbrochen durch eine Schaar Seelen, welche die Reue über ihre Versäumniß selbst bei Nacht nicht ruhen läßt, und welche im Eifer über die Ebne hinlaufen, sich zur Besserung antreibend. Zwei Seelen rannten voraus und riefen weinend: „Maria lief eilig über das Gebirge" (um Christum, den Gründer des Himmelreiches, nach Aegypten zu retten) und: „Cäsar verwundete Massilia und eilte nach Spanien" (hier erscheint wieder die Grundidee des doppelten Reiches),

worauf Alle riefen: „Schnell, schnell, keine Zeit verlieren durch lässige Liebe.“ Virgil fragt eine der Seelen um den Weg; diese aber sagt ihm im Laufen, er solle ihnen nur folgen. Den Zug schließen zwei Seelen, welche nach der Gewohnheit der andern Kreise zur wirksamern Abschreckung von der Trägheit zwei Beispiele von Strafen anführen, nämlich die Israeliten, welche aus Lässigkeit in der Wüste starben und ihren Nachfolgern den Jordan ließen, und die Trojaner, welche aus Trägheit in Sicilien geblieben, dort ruhmlos endeten, und Aeneas allein das römische Reich gründen ließen. Von all dem Gesehenen versinkt Dante in sinnendes Träumen, und endlich in Schlummer.

Neunzehnter Gesang.

Zur Zeit der Morgenträume, da die Erde und der kalte Mond am stärksten wirkt, und die Wärme der himmlischen Sonne ganz verschwindet, sieht der schlummernde Dante eine Frau, krüppelhaft, verstümmelt, von gelber Farbe, schielend und stammelnd, kurz mit allen Gebrechen. Sie bedeutet ihm die irdische Welt mit ihrem Trug und ihrer Häßlichkeit im Vergleich mit der himmlischen. Dadurch, daß sich Dante der Betrachtung des Bildes hingibt, wird es immer schöner, und je begieriger er hinschaut, desto mehr gewinnt das Weib an Reizen und Lockungen, und zuletzt beginnt sie mit so lieblicher Stimme zu singen, daß Dante fast der Versuchung unterlegen wäre. Da kommt eine heilige Frau vom Himmel herab, und ruft Virgil laut an, und fragt ihn, wer dieses Weib sei; Virgil hängt mit seinen Blicken fest an ihr. Die Heilige zerreißt nun des Weibes trügerisches Gewand, und zeigt es Dante in seiner wahren, nichtigen Gestalt. Von dem übeln Dunst, der von der vorher Lockenden nun aufsteigt, erwacht Dante und sieht, daß die himmlische Sonne, die alle Wahrheit entdeckt und beleuchtet, schon aufgegangen ist. Unter ihrem wohlthätigen Lichte wandern die Beiden aufwärts. Ein Engel ladet sie zum Aufgang ein, und sagt ihnen den Vers: „Selig sind, die da Leid tragen.“ Dante spricht mit Virgil von seinem Traumbild, und dieser sagt ihm: das Weib sei die alte Zauberin, die sinnliche Welt, gewesen, über deren Lockungen in den obern Kreisen (der Sinnlichen) geweint werde; und ein be-

harrliches Aufſehen und Feſthalten an der himmliſchen Schönheit könne dagegen bewahren. Sie ſind in den fünften Kreis, den der Geizigen, gelangt. Die Seelen liegen weinend am Boden mit herabgewendetem Geſicht, und ſeufzen: „Meine Seele klebte am Niedrigen.“ Virgil fragt eine derſelben nach dem Weg, und ſie ſagt ihm mit Doppelſinn: „Wenn ihr die rechte Straße finden wollt, ſo ſei eure Rechte ſtets nach außen.“ Dante erkennt den Papſt Adrian V., der ihm nun weiter erklärt, die Buße der Geizigen ſei die ſchwerſte, und ſie müßten hier liegen, ſo lange bis Gottes Gerechtigkeit erfüllt ſei. Dante will ſich ehrfurchtsvoll vor dem Papſte neigen, dieſer wehrt es ihm aber mit der Erklärung, daß hier oben Alle gleich ſeien. Er bittet ihn noch, ſeine Buße nicht weiter aufzuhalten, und bei der Rückkehr auf Erden des Papſtes Nichte Alagia zu Gebeten für ſeine Seele zu vermögen.

Zwanzigſter Geſang.

Dante geht ungern weiter mit ſeinem Führer längs der Mauer hin, während die Büßenden am Rande liegen. Das Geſpräch mit einem geizigen Papſte erinnert ihn mit Bitterkeit an die Habſucht der Kirche, und er ruft aus: „Verflucht ſeiſt du, alte Wölfin, die du mehr Beute als alle andern Thiere haſt, mit deinem endlos tiefen Hunger! O Himmel, unter deſſen nie ruhendem Kreislauf ſich Alles ändert, wann wird Der erſcheinen, vor dem dieſe weichet?“ Während ſie langſam weiter gehen, hören ſie wieder, wie die Seelen an Bilder tugendhafter Dürftigkeit aus der Geſchichte des göttlichen und weltlichen Reiches erinnern. Zuerſt an Maria's Armuth, als ſie Chriſtum in einem Stalle gebar, dann an Fabricius' Armuth, der ſeine Tugend gegen die Lockungen großer Reichthümer bewahrte, und an den heiligen Nikolaus, der ſeine Schätze zur Rettung der Tugend hingab. Eine der Seelen gibt ſich als Hugo Capet zu erkennen, nennt ſich die Wurzel der ſchlechten Pflanze, welche das ganze Chriſtenland verfinſtert, und macht eine Schilderung von der Habgier und den Gewaltthaten ſeiner Nachkommen, nachdem ſie die Provence genommen. Beſonders erwähnt er Karl von Anjou, der den letzten Hohenſtaufen ermordet, den andern Karl (von Valois), der Florenz verrathen und dafür Schande und Sünde geerntet, und den dritten Karl (von Sicilien) der für ſchweres Geld ſeine Toch-

ter verkauft habe; dann ereifert er sich über Philipp den Schönen, welcher den Papst Bonifaz in Anagni beschimpfte und die Kirchengüter an sich riß, und ruft die göttliche Rache auf Alle herab. Er erklärte ihm noch, daß während des Tages die Seelen sich durch Erinnerung an die Tugend der Demuth und Uneigennützigkeit zur Buße ermuntern, je nach ihrem Eifer bald laut, bald leise. Bei Nacht aber würden zur Abschreckung die Strafen der entgegengesetzten Laster der Habsucht und des Geizes erwähnt, wie Pygmalion, den die Geldgier zum Schwagermord reizte, das Elend des gierigen Midas, des thörichten Achan, das Ende der eidbrüchigen Saphira und ihres Mannes; der ganze Berg ruft dann die Schande des Brudermörders Polymnestor und des reichen Crassus. — Während sie weiter gehen, fühlt Dante den ganzen Berg von gewaltigem Beben erzittern, daß ihn ein heiliger Schauer erfüllte, und alle Seelen ringsher riefen: „Ehre sei Gott in der Höhe!" Dante stand in Ehrfurcht still, bis das Beben vorüber war, und ging dann, voll Begierde, den Grund desselben zu erfahren, eilig weiter.

Einundzwanzigster Gesang.

Die Wißbegierde quält Danten noch, als hinter den Wandernden, wie einst der auferstandene Christus hinter den Aposteln, eine Seele herging und sie mit den Worten anredete: „Meine Brüder, Gott geb' euch Frieden!" Virgil wünscht ihr glückliche Einkehr in die Versammlung der Seligen, von welcher er ausgeschlossen sei, und fragt sie, woher das Beben des Berges und der Ruf aller Seelen bis hinab gekommen sei. Die Seele sagt ihnen, daß der Berg jedesmal erbebe, und jener Gesang ertöne, so oft eine Seele ihre Buße überstanden und reif für die Seligkeit des Himmels sei, und sie es, sobald das Gewissen ganz gereinigt und frei erstehe; sie selbst habe sich über fünfhundert Jahre hier geläutert, und in dem Augenblick ihren Willen frei zum Aufschweben gefühlt. Auf Virgil's Verlangen nennt sie sich den römischen Dichter Statius, durch seine Gedichte, nicht aber noch durch seinen Glauben berühmt. Er spricht entzückt von der Aeneide, nach welcher er sich gebildet und durch die er seinen Ruhm erlangt habe, und sagt, er hielte gern noch ein Jahr Buße aus, wenn er dafür zur

Zeit Virgil's gelebt habe. Virgil winkt Danten, ihn nicht zu verrathen, doch dieser kann nicht umhin, zu lächeln. Da Statius verwundert nach dem Grund dieses Lächelns fragt, muß endlich Virgil erlauben, seinen Namen zu nennen. Statius will ehrfurchtsvoll seines Lehrers Füße umfassen, doch dieser hindert es mit den Worten, daß er jetzt nur Schatten mit den andern Schatten sei.

Zweiundzwanzigster Gesang.

Ein Engel ladet sie zum Aufgang in den sechsten Kreis ein, und wischt Danten wieder ein P (eine Sünde) von der Stirne. Dante hört die Seelen singen: „Selig, die hungert nach der Gerechtigkeit", und folgt leichter als in den andern Kreisen den beiden im Gespräch forteilenden Dichtern. Virgil wundert sich, seinen Schüler bei seiner großen Weisheit im Kreis der Geizigen gefunden zu haben, worauf ihm dieser sagt, nicht Geiz, sondern im Gegentheil Verschwendung habe er hier abgebüßt, welche, wie in der Hölle, mit dem Geiz in demselben Kreise bestraft werde; Virgil habe ihm selbst durch eine Stelle der Aeneide den Abscheu vor diesem Laster noch zu rechter Zeit vor seinem Tod geweckt, sonst würde er wohl in der traurigen Hölle bestraft sein. Virgil fragt ihn darauf, er sei wohl erst spät zum christlichen Glauben gelangt, wenigstens erst, nachdem er seine heidnischen Gedichte gesungen. Da sagt ihm Statius, schon früh habe ihn sogar eine andere Stelle der Aeneide zum Christenthum geführt, aber aus Furcht habe er seinen neuen Glauben verheimlicht, weswegen er über vier Jahrhunderte in dem Kreis der Säumigen büßen mußte. Er fragt hierauf nach den übrigen alten Dichtern, und erhält die Auskunft, daß sie in der Vorhölle zugleich mit den Weisen und Helden um Homer gelagert sind. Alle Drei wenden sich nun immer rechts um den Berg herum (die Uebung in der Besserung wird ihnen schon Gewohnheit), die zwei Römer zusammen und Dante hinter ihnen, ihren Gesprächen lauschend. Plötzlich sehen sie einen Baum mit herrlichen Aepfeln vor sich, unersteiglich, denn die Aeste breiten sich je höher, je weiter aus. Der Baum steht am Eingang in den Kreis der Schlemmer, daher ruft eine Stimme aus den Zweigen: „Dieser Speise sollt ihr mangeln,

und Maria wollte einst durch ihre Bitte bei der Hochzeit zu Kanaan nicht die Schlemmer begünstigen." Dann erinnert sie an die Genügsamkeit der alten Römerinnen und Daniel's, sowie des goldnen Zeitalters und Johannes des Täufers.

Dreiundzwanzigster Gesang.

Dante wird aus seiner sinnenden Betrachtung des Baumes durch Virgil's Ermahnung geweckt, und geht hinter den Weisen fort. Er hört einen Psalm singen, und bald darauf eine Schaar Seelen vorbeiziehen, die den Fehler der Schlemmerei abbüßen. Sie gehen bleich mit hohlen Augen und eingefallener Haut, wie Verhungerte. In einer derselben erkennt Dante seinen Freund Forese Donati, welcher ihm erklärt, daß dieses Zehren von ihrer ewigen Sehnsucht nach den himmlischen Früchten des Baumes herrühre, und nach jedem Umlauf um den Kreis führe sie ihre Sehnsucht wieder nach dem Baume zurück. Dante wundert sich, seinen Freund schon so weit in der Buße anzutreffen. Forese sagt ihm, er verdanke diese schnelle Beförderung den frommen Gebeten seiner Gattin, diese seien Gott um so angenehmer, je seltner die züchtigen Frauen in Florenz, die sogar durch geistliche Beschlüsse zu sittsamer Kleidung angehalten werden müßten. Die Strafe dafür werde sie aber auch ehestens treffen. Auf sein Begehren macht ihn Dante nun mit seinem und seiner Begleiter Namen bekannt.

Vierundzwanzigster Gesang.

Dante, immerfort im Gespräch mit Forese begriffen, geht mit ihm den andern Dichtern nach, und wird von den abgezehrten Seelen als lebend angestaunt. Er fragt seinen Freund nach dessen Schwester Picarda, und ob etwa noch andere bekannte merkwürdige Seelen sich hier befänden. Forese sagt ihm, seine Schwester freue sich schon ihrer Seligkeit im Himmel, und nennt ihm darauf den Dichter Buonagiunta von Lucca, den Papst Martin IV., und viele Andere. Dante richtet besonders seine Aufmerksamkeit auf Buonagiunta. Er hört ihn etwas leise murmeln, und versteht den Namen Gentucca; daher bittet er ihn um deutlichere

Erklärung. Dieser sagt ihm also, in Lucca sei ein Mädchen, welches Danten die so geschmähte Stadt angenehm machen werde. Er fragt ihn hierauf, ob er den Dichter sehe, der so herrliche Gedichte gesungen habe, worauf ihm Dante erwiedert, er singe nur, wenn ihn die Liebe begeistere, und was diese ihm eingebe. Buonagiunta kann sich nun erklären, warum er und Jacopo da Lentino und Fra Guittone d'Arezzo so weit hinter Dante zurückgeblieben sind, weil sie eben die Wahrheit der Empfindung umsonst durch erkünstelten Styl zu ersetzen versucht hatten; und er geht gleichsam befriedigt mit den übrigen Schaaren davon. Forese fragt Danten noch, wann er ihn wieder sehen werde, und dieser sagt, er wünsche es sehnlichst früher, als es wohl geschehen werde, denn seine Vaterstadt, die ihm so sehr am Herzen liege, neige sich zum Untergang. Sein Freund verkündet ihm noch den schrecklichen Tod des Haupturhebers alles Uebels in Florenz, des Corso Donati, und eilt dann zu den andern Seelen. — Darauf sieht Dante einen andern Baum mit herrlichen Früchten, und daruner eine große Schaar Seelen, die sehnlich flehend die Hände emporreckten. Aber eine Stimme in den Zweigen ruft ihnen zu, nicht zu nahen; dieser Baum sei ein Sprößling von dem andern mit verbotener Frucht im Paradies, von welchem Eva naschte. Auch die Dichter gehen schnell weiter, an der Felswand vorbei, und hören noch im Gehen, wie jene Stimme alle Seelen durch Erinnerung an einige Strafen zu großer Gierde von der Sünde des Schlundes abschreckt, wie durch die Erwähnung der Centauren, die von Theseus erschlagen worden, und der durch Trunk feig gewordenen Hebräer, welche Gideon verließ. Alle Drei gehen in Betrachtungen versunken weiter, als plötzlich ein Engel sie anruft und sie zum Aufgang einladet. Er leuchtet so stark, daß der geblendete Dante nur nach dem Gehör weiter gehen kann, zugleich fühlt er des Engels Flügel wie liebliche Mailuft an seine Stirn schlagen, und ihm das sechste P von der Stirn wischen, während eine Hymne gesungen wird.

Fünfundzwanzigster Gesang.

Zwei Stunden des Nachmittags sind schon vorüber, daher steigen die Dichter eifrig den Weg zum siebenten Kreis auf. Das

im vorigen Kreis Geſehene bewegt Dante zu der Frage, wie die Seelen im Fegfeuer ohne den ſich nährenden Leib abzehren könnten. Statius gibt ihm eine lange, ſehr wenig poetiſche Erklärung von der Entſtehung des Leibes im Leben, und eines gewiſſen Schattenleibes, den ſich die bildende Kraft der Seele nach dem Tode erzeuge, und dieſer ſei es, welcher abzehre. — Sie waren nun in den letzten Kreis gelangt, wo die Wolluſt abgebüßt wird. Die ganze Felswand glüht in der Flamme der göttlichen Liebe, der äußere Rand des Weges aber weht den Sturm der ſinnlichen Liebe herauf, und drängt die Flamme zurück, ſo daß zwiſchen beiden Symbolen der Liebe ein ſchmaler Weg nahe am Rand herging, auf welchem die Dichter wandeln müſſen. Dante fürchtet hier das Feuer und da das Hinunterſtürzen, und Virgil ſelbſt ermahnt ihn zu ſteter Aufmerkſamkeit, da man in dieſem Kreis leicht fehlen könne. Dante fühlt die Wahrheit dieſes Satzes, ſo oft er die Augen der göttlichen Flamme ab- und den büßenden Seelen zuwendet. Dieſe Seelen ſingen in dem Feuer eine Hymne, bei deren Schluß ſie abwechſelnd durch kurze Sätze an Beiſpiele beſonderer Keuſchheit erinnern, wie Mariä Verkündigung, das Gericht der Diana über die Nymphe Calliſto.

Sechsundzwanzigſter Geſang.

Dante wird oft von Virgil erinnert, ſich vor Fehltritten in dieſem Kreis zu hüten. Seine rechte Schulter wird von der Sonne beſchienen, und ſein Schatten, der auf die Flamme der göttlichen Liebe fiel, machte dieſe noch glühender ſcheinen. Dieſer Schatten macht die in der Flamme wandelnden Seelen aufmerkſam auf Dante, ſie nahen ſich, ſoviel ſie können, ohne aus der Flamme herauszutreten, ſtaunen den Dichter an, und bitten ihn um Erklärung dieſes Wunders. Er iſt eben im Begriff zu ihnen zu reden, als eine andere Schaar Seelen ſich mit jenen begegnet. Sie küſſen ſich alle gegenſeitig, und begrüßen ſich freudig mit dem Freundesgruße, nach dem Weg zur Seligkeit fragend und ſich in dem Wandel beſtärkend. Daher rufen ſie ſich zur Warnung einander Beiſpiele unnatürlicher Wolluſt zu, durch die Worte Sodom und Paſiphae. Nachdem ſie ſich getrennt haben, nahen die erſten Seelen wieder Danten, und dieſer ſagt ihnen, daß er ſeine irdiſche

Hülle noch mit trage, sammt ihrem heißen Blute (welches er bedeutsam gerade in diesem Kreis anführt), und daß er durch göttliche Gnade durch die drei Reiche walle. Nun beschwört er sie aber, ihm zu sagen, wer sie und die andern Schaaren seien. Da sagt ihm eine der Seelen, nachdem sie ihn glücklich gepriesen, daß er hier noch gutes Beispiel und Lehre zu einem bessern Lebenswandel mitnehmen könne,[1]) daß jene Schaar die Sünde abbüße, deren Cäsar beschuldigt worden sei, sie selbst aber der hermaphroditischen Sünde schuldig seien, also jene unnatürlicher, diese unmäßiger Wollust. Daher rufen sie sich zu gegenseitiger Beschämung die oben erwähnten Namen entgegen. Sie könne übrigens nicht alle nennen, die hier büßen, sie selbst aber sei Guido Guinicelli. Dante erschrickt, den Vater der fröhlichen Liebesreime hier zu sehen, und geht lange Zeit, ihn nachdenklich betrachtend, neben ihm her. Auf Guido's Befragen, warum er solche mitleidige Liebe zu ihm zeige, sagt er, es sei seiner herrlichen Verse wegen, die in allen Zeiten werth gehalten werden. Da zeigt Guido auf einen andern Schatten, den Provenzalen Arnaldo, und sagt, der sei noch ein besserer Dichter gewesen, trotz Allem, was die Menge dagegen sage, die ihm Andere vorziehe. Dann bittet er Danten noch, wenn er in dem Himmel angekommen sei, um ein Gebet zu seiner Erlösung, und verschwindet in der Flamme, wie ein Fisch im Wasser. Arnaldo nähert sich nun Danten, sagt ihm, daß er bald Erlösung hoffe, und bittet ihn ebenfalls um ein Gebet.

Siebenundzwanzigster Gesang.

Die Sonne geht gerade über Jerusalem, dem Orte, wo Christus den Erlösungstod gelitten hat, auf; der Ganges glüht in der Mittagshitze, der Ebro (anderswo Cadix) ruht in Mitternacht, und auf dem Läuterungsberge entweicht der irdische Tag (dies sind die vier Punkte, welche nach der Symbolik in diesem Gedicht den

1) Dante gibt in diesem Kreise der sinnlichen Liebe so viele Beziehungen auf sich zu verstehen, daß mir Boccaccio's Beschuldigung nicht so ganz und gar verfehlt zu sein scheint, wie wohl Manchen, die an Danten gar keine Fehler entdecken wollen. Nur muß man sie cum grano salis betrachten. (Siehe Kopisch's Dante, S. 463.)

Erdkreis in vier gleiche Theile theilen), als die drei Dichter am Ende des letzten Kreises ankommen. Ein Engel steht am Rande des sinnlichen Sturmes und ruft ihnen entgegen: „Selig sind, die reines Herzens sind! Hier kann Niemand weiter gehen, heilige Seelen, es sei denn, daß das Feuer ihn naget. So gehet ein, und seid nicht taub gegen den jenseitigen Gesang.“ Dante besteht hier den schwersten Kampf in seiner ganzen Wanderung, den Kampf zwischen seiner sinnlichen und geistigen Natur. In der Furcht, das Feuer werde ihn leiblich verzehren, wirft er sich auf die gefaltenen Hände und starrt in die Gluth. Virgil ermuthigt ihn, und sagt ihm, daß in der Flamme wohl Qual, aber nicht Tod sei, selbst wenn er tausend Jahre darin bliebe, daß er selbst seinen Freund jetzt in der Nähe Gottes viel weniger verlassen werde, als in der Hölle, auf dem Rücken des wilden Geryon. Um ihn ganz sicher zu machen, hält er das Ende seines Gewandes in die Flamme, und siehe, es brennt nicht. Dennoch ist Dante's sinnliche Natur noch nicht besiegt, und hält seinen Geist in Feigheit zurück. Da sagt endlich Virgil: „So sieh hier die Mauer, die dich von Beatrice trennt!“ Bei Erwähnung dieses Namens, der himmlischen Liebe, ist Dante's Entschluß plötzlich gefaßt und lebendig. Virgil geht lächelnd voran und Statius hinter Dante. Die Gluth der Flamme ist so stark, daß er sich in flüssiges Glas stürzen möchte, sich zu erfrischen. Virgil ermuntert ihn fortwährend durch die Erinnerung an Beatrice, und von jenseits leitet sie eine singende Stimme. Als sie endlich heraustreten, hören sie einen Engel, dessen strahlenden Glanz Dante nicht ertragen kann, sich zurufen: „Kommt, Ihr Gesegneten meines Vaters! der Abend senkt sich tiefer, eilet hinaufzusteigen.“ Sie gehen noch wenige Stufen in dem Spalt des Felsens hinan, und als die Sonne gesunken ist, wählen sie sich Jeder eine Stufe zum Lager, Dante in der Mitte von den beiden Andern gehütet. Er sieht hier die Sterne größer und strahlender als auf der Erde, und sinkt über seinen Betrachtungen in einen Schlummer, und zwar „in einen Schlummer, der vorahnend schon das empfängt, was später sich ereignen soll.“ Denn im Traume sieht er den Stern der Liebe aufgehen, und unter seinen Strahlen wandelt ein schönes Weib, Blumen pflückend, auf einer Aue, und sagt singend: Sie sei Lea und ihre Schwester sei Rahel, beide haben

einen Spiegel, worin sie sich schauen, aber ihre Schwester freue sich der Betrachtung, und sie der guten Werke, womit sie sich wie mit Blumen schmücke. Die Seligkeit des Paradieses, die in Betrachtung Gottes und der guten Werke besteht, ist hiermit angedeutet. — Die neue Sonne geht auf, Dante erwacht, und findet die beiden Dichter schon aufgestanden. Virgil begeistert ihn zur größten Eile durch die Versicherung, daß der süße Apfel, welchen die Sorge der Menschen durch so viele Zweige suche, heute seine Wünsche ganz befriedigen werde. Und da sie die letzte Stufe erstiegen hatten, richtet der treue Führer sein Auge auf seinen Freund, und sagt ihm: „Du hast nun das zeitliche und das ewige Feuer geschaut und bist hingekommen, wo ich durch mich, durch meinen Verstand und meine Kunst, mich nicht mehr weiter finden kann. Nimm nun deinen eignen Willen zum Führer, denn du hast alle Mühe und alle Bestrickung überstanden. Sieh die Sonne, die auf deiner Stirne widerscheinet, sieh diese Kräuter und Blumen, die diese Erde aus sich selbst hervorbringt. Du kannst auf ihnen ruhen oder wandeln, während die schönen Augen nahen, die mich zu dir gesandt haben. Erwarte nicht mehr mein Reden noch Winken; frei, recht und heil ist dein Urtheil, folge ihm, und thue nichts außer seinem Sinn; so geb' ich dir die Krone und Weihe über dich selbst." — Dieser Gesang enthält wohl die schönste und sinnvollste Allegorie in dem ganzen Purgatorium.

Achtundzwanzigster Gesang.

Dante verläßt den Rand des Berges, voll Begierde, den göttlichen, dichten und lebendigen Hain des Paradieses zu schauen, welcher den Augen das ungewohnte Licht milderte. Eine liebliche Luft umweht seine Stirn, und bewegt sanft die Wipfel der Bäume nach der Seite ihres Schattens, aus dem Laube derselben ertönt Gesang von zahllosen Vögeln. Als er auf dem duftenden Boden so weit fortgeschritten ist, daß er nicht mehr sehen kann, woher er kam, erblickt er vor sich einen Bach, der nach der linken Seite abfließt, von reinem aber dunkelm Wasser, den weder Sonne noch Mond jemals bescheint. Er spähet jenseits des Baches umher, und sieht plötzlich ein einsames Weib, das singend eine Blume

nach der andern pflückt. Dante wird von unendlicher Sehnsucht zu dem Weib, welches immer mehr Reize entfaltet, hingerissen, und vergleicht den hemmenden Bach mit dem Hellespont, der den Leander von seiner Geliebten trennte. Auf seine Bitte kommt die Frau näher, immer Blumen pflückend, und nun erfährt Dante, daß hier die Verwirklichung seines ahnenden Traumes sei, die Einsicht in das paradiesische Leben, welches in Betrachtung Gottes und Freude an guten Werken bestehe. Er erfährt ferner, daß Gott dieses Paradies für den Menschen geschaffen habe, dieser aber durch seine Schuld desselben verlustig geworden sei. Alle Blumen (die guten Werke) sprossen hier ohne Samen; die bewegte Luft habe ihren Grund in der freien Bewegung der Himmelsräume, und streue die paradiesischen Blumen auch über die Erde aus; der Bach aber entströme aus ewigem, unversiegbarem Quell, und nehme nie ab; er fließe nach zwei Seiten ab, links heiße er Lethe, und benehme die Erinnerung an alle Sünden, rechts aber Eunoe, und belebe das Gedächtniß aller guten Thaten. Von beiden müsse man trinken, um der Seligkeit zu genießen. Denn dies sei der Ort des goldnen Zeitalters auf dem Parnaß, von welchem die alten Dichter sangen, und dies der wahre Nektar. — Bei Erwähnung der alten Dichter blickt Dante seine Begleiter an, und sieht, daß sie die letzten Worte mit Lächeln angehört haben.

Neunundzwanzigster Gesang.

Lea singt noch: „Selig sind, deren Sünden bedeckt sind!" und geht langsam den Bach hinauf nach der Quelle zu, Dante folgt ebenso langsam ihren Schritten auf der andern Seite desselben. Bald wendet sich ihr Weg, so daß sie gegen Morgen gehen, und die Frau am jenseitigen Ufer sagt zu Dante: „Mein Bruder, nun sieh, und höre!" Und ein plötzliches Leuchten erfüllt den ganzen Wald, und eine süße Melodie durchzieht die strahlende Luft. Diese erglüht immer mehr, und Dante glaubt in der Entfernung sieben schimmernde Bäume zu sehen, entdeckt aber, als sie näher rücken, daß es sieben goldne Leuchter sind, welche in der katholischen Symbolik die sieben Gnadengaben des heiligen Geistes bedeuten: Weisheit, Verstand, Rath, Stärke, Wissenschaft, Gott-

seligkeit und Gottesfurcht. In der Höhe vernimmt er das Hosianna, und die Leuchter glänzen heller, als der irdische Mond. Dante wendet sich voll Erstaunen zu Virgil, dieser aber, wie er am Ende des vorigen Gesanges gesagt hat, weiß nur das zu erklären, wozu menschlicher Verstand hinreicht, und kann diese göttlichen Dinge nur bewundern. Jenes schöne Weib macht Dante nun auch aufmerksam auf das, was hinter den Leuchtern ist, und er sieht vierundzwanzig Herren paarweise den Leuchtern als ihren Führern folgen, sie waren in das reinste Weiß gekleidet und mit Lilien gekrönt (sie bedeuten nach der alten Eintheilung die vierundzwanzig Bücher des alten Testaments). Die Entzückung treibt ihn erst näher zu gehen, aber er sieht seine linke (fehlerhaft menschliche) Seite im Bach abgespiegelt, und das dadurch erweckte Bewußtsein läßt ihn nur still schauen. Näher ziehen die Leuchter, und bilden hinter sich in der Luft sieben Streifen von Regenbogen (die sieben Sakramente der katholischen Kirche), wovon die äußersten zehn Schritte von einander entfernt waren (die zehn Gebote). Auf diese Erscheinung folgen die vier Thiere des Ezechiel und der Offenbarung Johannis (die vier Evangelien), mit grünen Zweigen, jedes mit sechs von scharfsehenden Augen bedeckten Flügeln. In ihrer Mitte wird der Siegeswagen (die Kirche) von einem Greifen (Christo) gezogen, der seine beiden Flügel durch den mittlern Streif des Regenbogens ins Unendliche ausspannte. Soweit er Vogel ist (himmlischer Natur) ist er reines Gold, das übrige Irdische ist roth und weiß (bedeutet die Reinheit und das für die Menschheit vergossene Blut). Zur Rechten des Wagens folgen im Kreise tanzend drei Frauen, eine weiß, eine glühend roth und die dritte grün, Glaube, Liebe und Hoffnung, bald führt der Glaube, bald die Liebe den Reigen an, die Hoffnung folgt der einen und der andern. Zur Linken aber tanzen die vier Kardinaltugenden. Hinter dem Wagen folgen Lucas und Paulus mit dem Schwerte, dann vier andere Apostel, und zuletzt Johannes, einem Schlummernden ähnlich, und in seine Offenbarung versenkt. Als der Wagen Dante gegenüber ist, hält der ganze Zug unter Donnergetöse still.

Dreißigster Gesang.

Die Vierundzwanzig des alten Testaments wenden sich zum Wagen (der Kirche), und wiederholen den Ruf Salomo's: „Komm vom Libanon herab, meine Braut!" Auf diesen Ruf erstehen hundert Engel, und singen: „Gesegnet sei, der da kommt im Namen des Herrn!" und werfen Blumen aus der Höhe. Mitten in der Blumenwolke erscheint ein Weib, mit Oelzweigen über dem weißen Schleier bekränzt, und unter dem grünen Mantel mit der Liebe Roth gekleidet. Dante erkennt, trotz der langen Trennung, an dem mächtigen Wallen seines Blutes und der begeisterten Liebe, die ihn durchschauert, in dem Weibe seine geliebte Beatrice, und will sich eben zu Virgil wenden, sein überströmendes Gefühl zu erleichtern, als — dieser verschwunden ist. Da er über diesen Verlust tief trauert, verweist ihm dies Beatrice, und sagt ihm, er habe vorerst über ganz andere Dinge zu weinen. Nun macht sie ihm strenge Vorwürfe, daß er so lange angestanden habe, sie auf dem Berge zu suchen. Dante senkt die Augen, sie richten sich auf den Bach, der ihm sein sündiges Bild abspiegelt, daher er sie beschämt, aber ohne Thränen wegwendet. Als aber die Engel einen Psalm gegen den Kleimuth singen, da wird sein Herz von Reue bezwungen, er weint bitterlich, und läßt geduldig die Vorwürfe ergehen, die ihm Beatrice über seine Vergeßlichkeit und Untreue macht.

Einunddreißigster Gesang.

Beatrice nimmt Danten eine vollständige Beichte ab, ehe sie ihn zum Genuß des Lethe zuläßt. Dante sieht sie ihre Augen beständig auf Christum (den der Greif vor dem Wagen der Kirche vorstellt) gerichtet, und wird dadurch so von Reue und Schmerz überwältigt, daß er zu Boden sinkt. Als er zu sich kommt, sieht er das Weib, das bei seiner Ankunft Blumen pflückte (also die Thätigkeit zum Guten, da sonst die Reue nichts werth ist), über sich; sie sagt zu ihm: „Fasse mich!" taucht ihn bis an's Kinn in den Lethe, und geht, ihn nachziehend, leicht über das Wasser hin. Am andern Ufer des Paradieses taucht sie ihn unter, und über-

gibt ihn dann den vier Frauen, welche die vier Tugenden darstellen. Diese umarmen ihn und sagen ihm, hier im Paradies seien sie Nymphen, am Himmel aber Sterne. Sie führen ihn nun zu Beatricen, die neben dem Greife (Christo) steht, und in deren Augen er, gestärkt durch die drei andern Frauen, Glaube, Liebe und Hoffnung, die zwei Naturen des Greifen, die göttliche und die menschliche, abgespiegelt erkennt. Er ist von dieser geistigen Anschauung ganz entzückt, noch mehr aber, als Beatrice, durch die Bitten der drei christlichen Frauen bewogen, den Mund öffnet, und ihn die göttliche Lehre erkennen läßt.

Zweiunddreißigster Gesang.

Die vier Frauen, welche die Tugenden bedeuten, wenden Dante's starr auf Beatricen gerichteten Blick von dieser wieder ab und dem Zuge zu, der sich nach einer kurzen Schwenkung wieder nach Morgen in Bewegung setzt. Dante folgt mit Statius auf der rechten Seite des Wagens (der Kirche) durch den von Eva's Schuld her unbewohnten Hain. Der Greif (Christus) naht sich dem ganz entblätterten Baum der Erkenntniß, bewahrt hier seine menschliche Natur vor der Versuchung, von dem Baum zu kosten, und bindet den Wagen an den Baum. Dieser erhält sogleich Leben, und schmückt sich mit neuen Blättern und blutfarbigen Blüthen (Blut Christi) und im ganzen Umkreis ertönt eine Hymne, die Dante noch nicht verstehen kann, daher er in Schlummer versinkt. Als er erwacht, ist Alles verschwunden, nur Beatrice (die göttliche Lehre) sitzt als Hüterin neben dem Wagen der Kirche am heiligen Baume. Diese sagt ihm, er werde nicht lange im irdischen Paradies bleiben, solle aber zum Heil der Welt, die übel lebet, das aufschreiben, was er nun sehen werde. Und er sieht die ganze Geschichte der Kirche, zuerst ihre Verfolgungen durch die Römer, dann ihre Verunreinigungen durch die Ketzereien, dann die Schenkungen Constantin's. Auf diese Schenkungen bemächtigt sich der verführerische Drache des Paradieses der Kirche, und die Geschenke wuchern fort, und verwandeln sie in ein Ungeheuer, in einen heidnischen Kirchenstaat. Statt der göttlichen Lehre sitzt nun ein freches Weib auf dem Wagen und buhlt mit einem Riesen, der sie zuletzt sammt dem Wagen davonzerrt.

Dreiunddreißigster Gesang.

Die sieben Frauen der christlichen Tugenden beweinen die tiefe Gesunkenheit der Kirche, auch Beatrice zeigt tiefen Schmerz, aber bald spricht sie die Sicherheit aus, daß sie in Kurzem wieder in der Kirche regieren werde. Dieselbe sei zwar jetzt in der Gewalt des Bösen, aber das römische Kaiserthum, durch dessen Beraubung sie so schlimm geworden sei, werde nicht immer ohne Erben bleiben, denn schon sehe sie günstige Sterne eine Zeit herbeiführen, in welcher ein von Gott gesandter Führer den Riesen und das schlechte Weib tödten werde. (Wie diese Prophezeiung auf einen Papst zu deuten sei, der aus freien Stücken alle Schenkungen und die ganze weltliche Macht von sich würfe, kann ich nicht einsehen. Dante hat auch offenbar zur Zeit, als er diesen Gesang schrieb, nicht auf einen solchen gehofft, wohl aber auf den Kaiser Heinrich VII., der den Papst mit Gewalt auf seine Gränzen zurückführen sollte. Dieser würde, wie er auch schon den Anfang gemacht hatte, den Riesen [die furchtbaren Parteikämpfe] vernichten; denn mit den Parteien war vorher die Kirche als buhlend sehr richtig bezeichnet worden). Weiter sagt Beatrice, wer den Baum der Erkenntniß beraube oder beschädige, der beleidige Gott durch Lästerung, und warum der Baum, je weiter gen Himmel, sich immer weiter ausbreite, das hätte er aus den Folgen als Zeichen der göttlichen Gerechtigkeit erkennen können, wenn nicht die Eitelkeit der Welt ihn umdunkelte; er solle sich's aber bildlich merken, und den Menschen verkünden. Ihre Rede stehe über seiner Fassungskraft, damit er die Schwachheit der menschlichen Einsicht gegenüber der göttlichen Weisheit erkenne, und wenn Dante sich seiner Entfernung von Beatricen (der göttlichen Lehre) nicht mehr entsinnen könne, so solle er bedenken, daß das Wasser des Lethe die Erinnerung an alle bösen Thaten benimmt. Hierauf werden Dante und Statius zu der andern Quelle, der Eunoe, geführt, und fühlen sich von dem heiligen Trank wie neugeboren und bereit zum Aufflug zu dem himmlischen Paradies.

Paradies.

Erster bis dritter Gesang.

Wir können uns in der Auseinandersetzung dieses letzten Theils kürzer fassen, weil er weniger ein rein poetisches Interesse darbietet und dem Dichter leider gefallen hat, die höchsten Wahrheiten und Meinungen, zu welchen die Theologie damals gelangt war, entweder durch Visionen zu allegorisiren oder gar ganz kahl und im trocknen Lehrton dem Verstand vorzulegen. — Von den sieben Tugenden und der Erinnerung an seine guten Werke begeistert, und durch den Trank aus dem Lethe von allen irdischen Schwächen befreit, wird Dante nun mit Beatrice von der lebendigsten Sehnsucht zur göttlichen Liebe emporgehoben, indem beide mit festen Blicken zu der eben im Mittag stehenden Sonne schauen. So durchfliegen sie den rings strahlenden Aether und kommen in der Sphäre des Mondes an. Er fragt nach der Ursache der dunkeln Flecken des Mondes, und erhält von seiner Führerin das ganze System von der Emanation des göttlichen Geistes, der sich stufenartig über alle Sphären verbreite, und nach ihrer gemischten Natur und Empfänglichkeit mehr oder weniger rein von ihnen empfangen werde, indem immer die höhere Sphäre der niedern das Empfangene mittheile; den Mond aber (welcher die menschliche Erkenntnißkraft und Philosophie darstellt) habe der göttliche Geist nicht in ganz vollkommenem Licht wollen leuchten lassen. Zugleich läßt sich Beatrice angelegen sein, den Dichter beständig mit seiner irdischen Logik in die Enge zu treiben und ihm die Unzulänglichkeit derselben in Hinsicht auf die Erkenntniß des Göttlichen zu beweisen. In dem Mond befinden sich die Seelen derer, welche durch physische oder philosophische Gewalt verführt, ihr Nonnengelübde nicht ganz erfüllt hatten, obgleich sie nun, unwandelbar Gottes Willen getreu, selig sind. Dante erkennt unter ihnen Piccarda, Forese Donati's Schwester, und die Kaiserin Constanza.

Vierter bis siebenter Gesang.

Durch zwei Gesänge hindurch zieht sich eine trockne Belehrung, womit Beatrice einige Zweifel Dante's löst: 1) daß die Seelen alle auf gleiche Art vom Himmel umfaßt würden, und jene Nonnen nur symbolisch Danten auf dem Mond erschienen seien, weil er als sinnlicher Mensch sonst nicht habe erkennen können, daß sie eines niedern Grades von Seligkeit genießen. 2) Dante halte irriger Weise ihre geringere Seligkeit für ungerecht, da diese Nonnen nicht ganz ohne Schuld seien, sondern bis in den Tod der Gewalt hätten trotzen und Treue zeigen sollen, wie der heilige Laurentius und Mucius Scävola. Hieraus entsteht ein neuer Zweifel Dante's: „ob man für ein unerfülltes Gelübde durch andere Güter Genüge leisten könne", welchen Beatrice dahin beantwortet, daß bei einem Gelübde zwei Dinge in Betracht kommen: der Vertrag mit Gott, von welchem die Kirche nie entbinden könne, und der Gegenstand des Vertrags, dessen Umtausch die Kirche erlauben könne, wenn der Ersatz mehr Werth habe. Das Klostergelübde sei aber, da man darin die Willensfreiheit opfere, das Höchste und dafür kein Ersatz. Thörichte Gelübde aber solle der Mensch weder thun noch sich dazu rathen lassen noch sie halten. Dante unterdrückt einige neue Zweifel, da sie gerade im Merkur angelangt sind, wo diejenigen einer höhern Seligkeit genießen, welche auf Erden ihren ganzen Eifer auf das Wohl der Menschen richteten und es durch gute Werke beförderten, dabei aber erst spät an den Himmel dachten. Eine der strahlenden Seelen gibt sich als den Gesetzgeber Justinian zu erkennen, und spricht nun von der Herrlichkeit des römischen Reichs und der göttlichen Gründung desselben, und wie es Gott zweimal zum Werkzeug seiner Rache gebraucht habe, einmal zur Strafe aller sündigen Menschen durch die Kreuzigung Christi, und dann zur Vertilgung der Juden als Strafe für diese Kreuzigung. Dieses Gespräch erweckt Danten wieder neue Zweifel über die Vereinbarung beider Strafen mit Gottes Gerechtigkeit, welche ihm Beatrice (für ein Symbol der göttlichen Lehre mit etwas zu scholastischer Beschränktheit) erklärt: durch Adam sei die Sünde in die Menschheit gekommen, und durch die Kreuzigung von Christi menschlicher Natur gerächt worden.

Dieſe Kreuzigung war alſo in Anſehung Gottes höchſt gerecht, von den Juden begangen aber das höchſte Unrecht, und dieſes Unrecht wurde durch die Zerſtörung Jeruſalems beſtraft (alſo das Werkzeug, womit eine nothwendige und gerechte That erfüllt werden mußte, fiel der Rache anheim).

Achter und neunter Geſang.

Unter dieſen Geſprächen iſt Dante in dem Planeten Venus angekommen, wo die Seelen derjenigen ſich aufhalten, welche früher der irdiſchen Liebe ſehr zugethan waren. Dort erkennt er ſeinen Freund Karl Martell, König von Ungarn, welcher ſich über die Regierung und den Zuſtand in Sicilien mißbilligend ausſpricht, beſonders aber über den Geiz ſeines Bruders Robert, der ſeinem ſo freigebigen Vater Schande mache. Dante geräth wieder in die Theorie, und fragt, wie von guten Vätern böſe Kinder entſtehen können. Karl Martell's Antwort beweiſt hier wieder, wie ſehr die Wiſſenſchaft einem Gedicht ſchadet, wenn ſie Gegenſtand deſſelben wird; denn es muß alsdann mit ihrem damaligen Standpunkt veralten. Er ſagt, alle Söhne würden den Vätern durch alle Generationen gleich ſein, wenn nicht der Schöpfer durch den Einfluß der Geſtirne bei der Geburt, durch die Launen der Fortuna ꝛc. für eine gewiſſe Mannigfaltigkeit ſorgte, die zur Bildung des Staates nothwendig ſei. Doch entſtehe viel Böſes dadurch, daß die Menſchen bei der Wahl des Berufs nicht auf die Grundanlagen achteten, daß man Krieger zu Prieſtern und Prieſter zu Königen mache. Unter Anderm ſpricht Dante noch mit dem Dichter Folco von Marſeille, welcher ſich über die Habgier und den ſchlechten Geiſt der Kirche ausläßt, und auf ein baldiges Ende dieſes Zuſtands hindeutet.

Zehnter bis dreizehnter Geſang.

Durch einen Geſang auf die weiſe Ordnung der Sonnenbahn verkündet Dante ſeine Ankunft auf der Sonne, wo er die Dinge nicht mehr nach den Farben, ſondern nach ihrer Lichtkraft unterſcheidet. Hier findet er die ganze Geſellſchaft der heiligen Theologen, deren Repräſentant ihm Thomas von Aquino iſt.

Nachdem ihm die vorzüglichsten bekannt gemacht worden, beginnen alle einen harmonischen Gesang zum Lobe Gottes, zum Zeichen, daß sie nun alle einig sind. Der heilige Thomas setzt ihm hierauf im ganzen elften Gesang auseinander, wie Gott zum zweiten Mal die Menschheit gerettet habe — durch die Franziskaner und Dominikaner, und findet mit scholastischem Scharfsinn eine Menge Beziehungen zwischen den Stiftern dieser Orden und Christus. Er sagt aber hierauf, die Orden haben sich durch Habgier von der Heiligkeit ihrer Stifter entfernt, was nun einen Wechselgesang unter den Theologen zum Lobe St. Franziskus und Dominikus und zum Tadel ihrer Nachfolger hervorruft. Thomas setzt hierauf Dante noch auseinander, daß Salomo zwar nicht der weiseste Mensch, aber der weiseste König war, und warnt ihn durch lebendige Beispiele vor aller Unweisheit und Ketzerei.

Vierzehnter bis achtzehnter Gesang.

Auf dem folgenden Planeten des Mars befinden sich die Seelen, welche sich durch rühmliche Kämpfe für den Glauben Ruhm erworben haben. Daher sieht Dante ein großes strahlendes Crucifix, und um dasselbe die Schaaren der Seelen, welche in den Kreuzzügen gefochten. Eine der Seelen gibt sich, mit Entzücken, ihren Stamm in Dante so geehrt zu sehen, als seinen Stammvater Cacciaguida zu erkennen, gibt eine herrliche Schilderung von den frühern einfachen und edeln Sitten der Florentiner, und in kurzen Zügen seine Lebensbeschreibung. Dante will noch weiter seine frühern Ahnen erforschen, aber Cacciaguida verweist ihm dies, kommt hierauf noch einmal auf das frühere Leben der Florentiner zurück, und wie mit Vergrößerung der Stadt und Erweiterung der Macht auch die wachsende Habgier, die schlechten Sitten, Neid und Zwietracht der Parteien alles Unglück über Florenz gebracht hätten. Hierauf sagt er Dante sein eignes Unglück voraus, seine Verstoßung aus der undankbaren Vaterstadt, den traurigen Zustand seines Exils, seine Zuflucht bei Can della Scala, welcher der Welt als ein Erretter erscheinen werde, und die Bestrafung derer, welche Dante beraubt und verstoßen hatten. Dante solle sich übrigens nicht scheuen, alle Wahrheiten, die er in Hölle, Fegefeuer und Paradies vernommen, der Welt zu verkünden; denn

Allen können sie höchst nützlich sein. Sein Ahnherr nennt ihm nun noch mehre der Kämpfer für den Glauben, wie Josua, Maccabäus, Karl den Großen, Roland, Gottfried von Bouillon, und vereinigt sich mit ihnen zum Lobgesang. — Die ganze schöne Episode erinnert an die herrlichen des Inferno, doch mit viel matterm Lichte, da die Lebendigkeit der Gegenwart fehlt, welche jene zu dramatischen Scenen gesteigert hatte.

Achtzehnter bis zwanzigster Gesang.

Dante wird von Beatricen auf den Planeten Jupiter geführt, das Gestirn und den Aufenthalt der in Gerechtigkeit seligen Könige und Kaiser. Hier ist der Ort, wo Dante für seine Grundidee von einem Weltreich, die er überall so hell durchschimmern läßt, ein eignes Symbol aufstellt, und hier wird es auch klar, daß Dante immer einen weltlichen Retter und Ordner des Reichs wie der Kirche im Sinne hatte und hoffte. Die Seelen der Fürsten und Könige bilden, in einer gewissen Ordnung umherschwebend, Schriftzüge, die nach und nach den Vers aus dem Buch der Weisheit darstellen: Diligite justitiam, qui judicatis terram. Sobald das letzte m gebildet ist, reihen sich alle Geister so, daß das Bild eines strahlenden Adlers entsteht, des Vogels des römischen Kaisers, unter dessen Aegide also sich Alle als vereinigt symbolisch darstellen. Dante bittet, das Zeichen des Kaiserthums mit Bewunderung betrachtend, den Herrn der Könige und Kaiser, er möge der Unordnung und schlechten Wirthschaft der Kirche ein Ende machen. Das Gestirn, welches Dante gerade zu dieser Bitte bewegt, das Zeichen des Adlers und die Worte der Bitte selbst deuten, meine ich, klar genug an, welchen Retter Dante hier verstehe (Gesang XVIII, V. 115—136). — Die Seelen aller Fürsten und Könige vereinen nun ihre Stimme in der des kaiserlichen Vogels, und sagen Dante, daß sie wegen ihrer Gerechtigkeit hier selig seien. In dem Gestirn der Gerechtigkeit befällt den Dichter ein Zweifel, wie es nämlich mit Gottes Gerechtigkeit sich vertrage, daß die frommen und gerechten Heiden von der Seligkeit ausgeschlossen seien, was nun freilich wieder bloß eine Frage einer einseitigen Dogmatik sein kann. Der Adler kann auch darüber keine Auskunft geben, sondern spricht von der Unergründlich-

keit des göttlichen Rathschlusses, und daß der menschliche Geist in die ewige Gerechtigkeit nur so weit dringen könne, als das Auge in das Meer; doch sagt er, mancher Getaufte würde am jüngsten Tage Christus weit ferner stehen, als Viele, die nichts von ihm gewußt hätten. Er nennt ihm hierauf eine Reihe ungerechter Könige, deren Thaten einst in dem großen Buch des Gerichts aufgezeichnet stehen werden; und dann mehre gerechte, worunter sogar zwei Heiden, der Kaiser Trajan und der in der Aeneide erwähnte Trojaner Ripheus. Der Erstere verdankte seine Aufnahme in den Himmel dem heißen Gebete des heiligen Gregor, und Ripheus starb wegen seines gerechten Lebens durch göttliche Gnadenwahl als Christ, obgleich ungetauft.

Einundzwanzigster bis dreiundzwanzigster Gesang.

In dem Saturn setzen die Heiligen ihre Seligkeit fort, welche sie schon auf Erden in der Betrachtung Gottes, in der Selbstbeschauung und der Entsagung von allen weltlichen Freuden gesucht hatten, die Einsiedler und Mönche. Daher ist hier die Leiter Jakobs aufgestellt, welche die betrachtende Sehnsucht zum Himmel leitet; auf ihr schweben die Seelen der verschiednen Mönchsorden auf und ab, enthalten sich aber des Gesanges, weil der noch irdische Dante von dem Entzücken vernichtet werden würde. Der heilige Peter Damiano gesellt sich zu ihm, spricht von seinem einfach glückseligen Leben, das er auf Erden in Betrachtung und Genügsamkeit geführt, und nimmt davon Gelegenheit, sich mit Eifer über das weltliche Leben der jetzigen Geistlichen auszulassen; in diesen Eifer stimmen alle übrigen allmälig herbeigekommenen Seelen ein, und ihr zorniges Schelten über die Sittenverderbniß artet in einen solchen Lärm aus, daß Dante nichts mehr versteht und von dem Donner ganz betäubt wird. Auch der heilige Benedikt gibt sich Dante zu erkennen, sagt ihm, oben im Himmel, wo Alles unbeschränkt sei, könne er ihn von Angesicht sehen, und ermahnt ihn, das Weltliche ebenfalls zu verlassen und auf jener Leiter gen Himmel zu steigen. Auch er läßt sich über die Habgier und Verderbniß der Kirche aus, gibt aber die Hoffnung, daß die Welt noch ohne Wunder gerettet werden könne. — Schnell gelangt nun Dante aus der Sphäre der Planeten in den Fixstern-

himmel, und zunächst in das Gestirn der Zwillinge, das er, als bei seiner Geburt leuchtend, freudig begrüßt. Nun zum ersten Mal, nachdem er genugsam im Guten befestigt ist, darf er zurückschauen, damit er die Welt unter seinen Füßen sehe und mit beseligtem Herzen in den Kreis der triumphirenden Schaar eintrete. Er sieht die sieben Planeten auf ihrer Bahn rollen, erkennt das schlechte Ansehen und die Nichtigkeit der Erde, und erklärt die für die Trefflichen, welche das Irdische für gering halten und an Höheres denken. — Nun macht ihn Beatrice aufmersam auf den Triumphzug der echten Nachfolger Christi. Er sieht in der Höhe über einer zahllosen Menge Lichter den durch die ganze Welt, auf Erden, in Himmel und Hölle strahlenden Christus. Beatrice zeigt ihm nun die Flamme Maria's, welche wie eine Rose strahlt, und die Flammen der Apostel und Nachfolger Christi als Lilien. Der Engel Gabriel schwebt herab, und bildet, im Kreise fliegend, mit seinem Licht eine Krone um Maria's Haupt, und sie entschwebt unter allgemeinem Lobgesang mit Christus in den höhern Himmel.

Vierundzwanzigster bis siebenundzwanzigster Gesang.

Hierauf kommen auf Beatricens Bitten die drei Jünger, welche bei Christi Verklärung zugegen waren, Petrus, Jacobus und Johannes, und prüfen Dante in dem wahren Glauben, in der Hoffnung und in der Liebe. Dante besteht wohl, und seine Antworten werden durch Lobgesänge gefeiert. Nachdem sein christlicher Glaube durch diese Prüfung befestigt ist, wird seine geistige Anschauung stärker und freier, und sieht nun den ersten menschlichen Sünder, den Adam, vor sich, welcher ihm sagt, daß nicht das Essen von dem Baum der Erkenntniß der Grund seiner Strafe gewesen sei, sondern das Uebertreten seiner Schranke. Dafür habe er viertausend dreihundert und zwei Jahre in der Vorhölle geschmachtet, sei aber nur sieben Stunden im irdischen Paradies gewesen. Noch sagt er ihm, die wie alles Irdische wandelbare Sprache der Menschen sei schon längst vor dem großen Thurmbau verändert und getheilt gewesen. — Das ganze Paradies vereinigt sich nun zu einem Gloria dem Vater, dem Sohn und heiligen Geist. Nachdem dieses beendigt ist, spricht Petrus seinen höchsten

Zorn über die Schlechtigkeit seines Nachfolgers auf Erden in kurzen, nachdrücklichen Worten aus, bei denen der ganze Himmel sich mit Roth überzieht, und alle Seligen und selbst Beatrice vor Scham erröthen. In gemäßigterer Rede fährt nun Petrus fort, die Habgier der römischen Geistlichkeit zu schildern, und sagt ein baldiges Ende dieser Unordnungen voraus, indem Gott der Kirche einen Retter senden werde, sowie er einst das weltliche Rom durch Scipio gerettet habe. Nach diesen Worten schwebt er, zugleich mit allen übrigen Flammen der Heiligen in die höhere Himmelssphäre empor. Dante betrachtet noch einmal den Theil der Erde, der ihm durch das Fortrücken des Zwillingsgestirns gerade sichtbar ist, und folgt dann sehnsüchtig Beatricen in den Kristallhimmel, der von Gottes Licht und Liebe umfaßt und bewegt wird. Dieser gibt allen andern Sphären Bewegung und Maß, und selbst untheilbar bestimmt er die Zeit. An diese Belehrungen knüpft Beatrice ihre Klagen über die Verderbtheit der Menschen, welche ohne einen rechten Führer wären, spricht aber ebenfalls ihre Hoffnung auf einen baldigen Erretter aus.

Achtundzwanzigster und neunundzwanzigster Gesang.

Dante erblickt über sich einen schon in Beatricens Auge abgespiegelten Lichtpunkt, so hell strahlend, daß sein Auge geblendet wird, und um ihn neun Lichtkreise, welche immer stärker leuchten, je näher sie ihm sind. Von diesem Punkt, belehrt ihn Beatrice, hange der Himmel und die ganze Natur ab. Wenn ihm die untern irdischen Kreise um den Mittelpunkt der Erde in umgekehrter Ordnung dünkten, so daß sie, je weiter vom Mittelpunkt weg, desto vollkommner wären, so müsse er nicht die Erscheinung, sondern die innere Kraft betrachten, welche nach dem weitern Kreise immer mehr wachse, und er werde dieselbe Harmonie auch in diesen finden. Die drei ersten Kreise um den göttlichen Lichtpunkt enthalten die Seraphim, die Cherubim und die Throne des göttlichen Antlitzes; ihre Seligkeit besteht im Schauen des ewigen Geistes, aus welchem die Liebe folgt. In den drei folgenden Kreisen sind die Herrschaften, Tugenden und Mächte, in den drei äußersten aber die Fürstenthümer, Erzengel und Engel. Alle

Kreise sind von dem Mittelpunkt, von Gott angezogen, und ziehen in gleichem Maße die folgenden hinauf. So sah sie der heilige Dionysius, und der heilige Gregor, der von dieser Ordnung abgewichen war, belächelte später im Himmel seinen Irrthum. Nun gibt Beatrice die Geschichte von der Erschaffung der Welt nach der Offenbarung, von der Empörung Lucifers und seinem Sturz, von der Natur der Engel; sie widerlegt und tadelt bei dieser Gelegenheit die falschen Meinungen und Irrthümer der Theologen, welche die Christenheit irre führen, und sie aus Stolz und Habsucht mit Fabeln betrügen; besonders rügt sie die mönchische Erfindung des Ablasses, die Urheberin vieler Bosheit und Schlechtigkeit in der Welt. Dann richtet sie Dante's Aufmerksamkeit auf die unendliche und unbegreifliche Menge von Engeln, welche als Ebenbilder Gottes alle der höchsten Seligkeit theilhaftig sind, auf die Erhabenheit und unermeßliche Größe Gottes, da seine Seligkeit in jedem dieser Engel abgespiegelt ist.

Dreißigster bis dreiunddreißigster Gesang.

Dante ist nun in dem letzten Himmelskreis angekommen, der nur reines geistiges Licht voll Liebe und Wonne ist. Vor dem überwältigenden Strahlen der Gottheit erbleichten dem Auge des Dichters die übrigen Lichter der Seligen; aber seine Sehkraft reichte nicht aus bei dem übermächtigen Leuchten. Und er sieht vor sich einen hellen Lichtstrom (den Strom des göttlichen Lebens), dessen Ufer von herrlichen Blumen übersäet waren; und aus ihm sprühten lebendige Funken in die Blüthen, und dann wie berauscht von den Düften sprangen sie wieder in den Strom zurück. Dante's Durst, diese Erscheinung zu begreifen, kann nicht anders gestillt werden, als daß er aus dem Strom trinkt. Sobald dies geschehen ist, sieht er Alles in dem wahren Lichte, den ganzen Hof Gottes und die Gottesstadt. Der Strom fließt nicht mehr lang, sondern breitet sich kreisförmig in unendlichem Umfang aus, und in ihm spiegeln sich ringsher in tausend und tausend Sitzreihen die Seligen, welche darum geschaart sind, wie die Blätter der Rose. Beatrice zieht Dante in die Mitte dieser Rose, von welcher aus er, mit göttlicher Kraft gestärkt, Alles in Höhe und Weite, Nähe und Ferne überschauen kann, und sagt ihm, dies

sei die Gottesstadt, und er möge nun bemerken, wie reich, wie erfüllt von Seligen sie sei, so daß nur noch Wenige erwartet werden. Sie zeigt ihm hierauf einen leeren Sitz mit einer Krone und sagt ihm, dieser sei für den Kaiser Heinrich VII. bestimmt, der nach Italien kommt, es zu heilen, ehe es reif ist. — Zwischen Gott und den Schaaren der Seligen schweben die Engel ab und zu, und theilen die Seligkeit, die sie oben gewannen, der ganzen Rose mit. Doch verhindert ihr Auf- und Niederschweben nicht das Licht noch das Schauen, denn dem göttlichen Leuchten kann Nichts widerstehen. Indem Dante bewundernd schaut, ist an Beatricens Statt der heilige Bernhard neben ihn getreten, und er sieht jene (die göttliche Lehre) auf ihrem Sitz in ihrer wahren Herrlichkeit. Der heilige Bernhard wendet seinen Blick nun nach der Himmelskönigin Maria, welche an der höchsten Stelle sitzt, und von da Alle überstrahlet und von ihrem seligen Licht mittheilt durch die auf- und niederschwebenden Engel. Durch Jenes Belehrung erkennt nun Dante auch die Ordnung, nach welcher die Seligen um Maria gereiht sind. Zu ihren Füßen sitzt zunächst Eva, und auf den dritten Sitzen Rahel, die Gott Betrachtende, und Beatrice, die Lehrende. Unter ihnen in absteigender Reihe Sarah, Rebecca, Judith und Ruth und viele Hebräerinnen, welche eine Scheidemauer zwischen den Stufenreihen bilden, so daß auf der einen Seite die Seligen sitzen, welche auf den künftigen Heiland gehofft, auf der andern die, welche an den gekommenen geglaubt haben. In den untersten Sitzen ordnen sich die Seelen unschuldig gestorbner Kinder, denen nach Gottes unerforschlicher Gnade das Paradies durch den Glauben der Eltern zu Theil wird. Oben aber zur Linken Maria's sitzt Adam, zur Rechten Petrus, die zwei ersten Gläubigen an den künftigen und erschienenen Heiland; an sie reihen sich Moses mit den Propheten des alten Bundes und Johannes mit denen des neuen, deren letztere Sitze noch nicht alle erfüllt sind. Nun muß Dante das Antlitz der Maria schauen, um sich für das Schauen Christi vorzubereiten. Ihre Wonne ist unbeschreiblich, der Engel entfaltet vor ihr seine Flügel, singt den englischen Gruß der Verkündigung, den das ganze Paradies wiederholt. Bernhardus sagt hierauf Dante, er solle seine Seele zur Heiligkeit und Gottergebenheit stimmen, und ihm mit Inbrunst nachbeten, damit er das Höchste schauen könne.

Er bittet nun Maria um Kraft und Gnade für den sterblichen Dichter, daß er zur höchsten Anschauung gelange. Beatrice und alle Heilige bitten mit, und das Gebet wird erhört. Indem Dante die inbrünstig in das Licht schauende Beatrice anblickt, wird auch sein Geist so gestärkt, daß er immer klarer in das heilige Licht schauen kann. Er glaubt das ganze Weltall durch die Liebe in diesem Lichtpunkt vereinigt zu sehen, doch schon während des Erzählens und Ueberdenkens benimmt ihm das höchste Entzücken die Erinnerung. Er sieht die Dreieinigkeit in drei Kreisen von verschiedenen Farben vorgebildet, indem der letzte Kreis, des heiligen Geistes, sein Feuer von den beiden andern, Vater und Sohn, erhält; in dem zweiten Kreis, des Sohnes, erkennt er menschliche Gestalt, über deren Bedeutung ihm durch die göttliche Gnade Aufklärung zukommt. Von nun an senkt er seinen Willen ganz in den göttlichen, und gibt sich der ewigen, das Weltall bewegenden Liebe hin.

Dies ist im Allgemeinen der Inhalt der Divina Commedia; alle einzelne Schönheiten, deren das erhabene Gedicht so unendlich reich ist, hier hervorzuheben, würde zu weit führen. Nur einige Worte seien über den Kunstwerth desselben erlaubt. In dieser Hinsicht findet sich aber ein bedeutender Unterschied zwischen dem Inferno und den beiden andern Gesängen. Wenn das erstere in seinen einzelnen Theilen an die echte begeisterte Blüthenzeit der griechischen Poesie erinnert, so möchten uns die beiden andern, besonders das Purgatorio mehr an die alexandrinischen Dichter gemahnen. Alle Beziehungen und poetische und allegorische Verzierungen sind allerdings sehr scharfsinnig für die Idee jedes Gesanges zusammengesucht, aber eben doch nur von Außen zusammengesucht, während im ersten Theil Idee und poetische Form gleich vollendet und lebendig wie Minerva aus des Dichters Haupt entspringt. Was aber diesem den Werth gibt, was ihn als dichterisches Kunstwerk allein groß und bewundernswerth macht, ist gerade nur das, was Dante allein angehört, die epischen, lyri-

schen, dramatischen Elemente, welche auch gerade im Inferno am meisten und schönsten hervorleuchten. Welchen begeisternden Einfluß mußte daher der erste Theil auf die Zeitgenossen machen, welche in den großen Zügen sich selbst, ihre Freunde und Feinde erkannten; sie sahen die Strafen derer, von welchen sie unterdrückt waren und gelitten hatten; sie sahen lebendig vor Augen die stolze Haltung ihrer Lieblingshelden, die Seligkeit der Heiligen und Frommen, deren Lehren ihnen noch gleich Orakelsprüchen galten, deren Lebenswandel ihnen noch in frischem Andenken war. Und wie lebendig sind sie geschildert, wie charakteristisch ist ihr Reden und Handeln in der Unterwelt. Um die Täuschung zu vermehren, nehmen die Hauptpersonen mitten in ihrer Qual und Buße den feurigsten Antheil an der lebendigen Gegenwart ihres Vaterlandes, rügen die politischen und moralischen Gebrechen ihrer Zeit, und prophezeien Dinge, deren Eintreffen eben noch die ganze Nation erfüllte. Es ist allerdings auch zu bemerken, daß in diesem großen Unternehmen das Inferno der einzige Ort war, wo die heilige Schrift und die Schriften der Heiligen der Poesie einige Freiheit gelassen haben. Ueber die drei Reiche der Todten, die physischen Strafen der Sünder als Spiegel ihrer geistigen Sünden erlaubte die Kirche keine Zweifel noch Aenderungen. Aber die großartige Abtheilung der Seelen, das Verhältniß und die Vertheilung der Strafen war das Werk des Dichters, die historischen Elemente thaten dem Gegenstand und der Tendenz des Gedichts keinen Eintrag, sie machten im Gegentheil die Gerechtigkeit der Strafen anschaulicher, und diese ihm frei zugestandenen historischen Elemente hat der Dichter mit unnachahmlicher Kunst benutzt, um die Empfindung der Schrecklichkeit der Strafen durch die Schilderung der Großartigkeit des Charakters, das Gräßliche durch das Erhabene, das Unangenehme durch das Liebliche zu mildern. Hier ist er groß, hier ist er unerreichbar. Aus den angeführten Ursachen kann aber auch nur das Inferno der einzige Ort sein, wo der Betheiligte aus der todten, unfaßlichen Betrachtung in die Handlung hineingezogen wird. Denn hier ist allein Handlung, und selbst die allegorische Tendenz des ganzen Gedichts erlaubt hier allein Handlung. Hier herrscht das rein Menschliche mit seinen Leidenschaften, über welches sich der Dichter nicht setzen kann, während er in der Gesellschaft der Heiligen, Engel, in der

Sphäre des Göttlichen, von dem Gefühl seines untergeordneten Werthes niedergedrückt, nur fremd, erwartend, leidend erscheint. Daher gibt er im Inferno durch die lebendige, mannigfaltige, stets erneuerte Handlung der vielen vorkommenden Personen, in welche er selbst mit verwickelt wird, ein ungemeines, immer waches Interesse. Schon das Unheimliche der Wanderung durch den finstern Ort der Strafen und Wehklagen, durch die boshafte, alles Rechtsgefühls ledige Gesellschaft der Dämonen, die in jedem tiefern Kreise an teuflischer Sinnesart zunehmen, spannt unsere Erwartung bei jedem Eintritt auf den noch zweifelhaften glücklichen Ausgang. Der Held findet oft Widerstand, leidet selbst Gefahr, und theilt uns wenigstens seine Angst davor mit. Ganz unübertrefflich in dieser Hinsicht ist die Schilderung des Kreises der Bestechlichen (Inferno, XXI—XXIII.) und seiner Angst und Noth unter den wahrhaft höllischen Dämonen. Und obgleich alles Dies auch wieder nur der trocknen Allegorie dienen muß, so vergessen wir doch diese über der lebendigen Darstellung. Die einzige traurige Rolle aber in dem ganzen Gedicht spielt Virgil. Ein willenloser Diener einer symbolischen Figur, der Theologie, wobei der natürliche Conner zwischen beiden gar nicht in die Augen springt, weiß er schon voraus, daß Alles gut ablaufen wird, und ist ohne Angst, ohne Zweifel, ohne Muth. Er ist die bloße Scholastik, erklärt Alles aus dem Aristoteles, und verschwindet plötzlich, wie die geringste Nebenperson, wobei Beatrice, die ihn selbst dem Dichter zum Begleiter sandte, diesem nun Vorwürfe über sein Vermissen des Freundes macht; Alles der Allegorie zu Liebe. Nur im Inferno, und nur dadurch, daß er in einer fremden Region suchen und versuchen, daß er Gefahren bestehen oder wenigstens Danten aus Gefahren erretten muß, wo dann der Antheil, den man an diesem nimmt, auch auf Virgil übergeht, nur dies rettet ihm einiges Interesse; und ohne dieses würde er in die Kategorie der willen- und charakterlosen, daher durchaus unpoetischen Engel verfallen, die die unglücklichste Erfindung der christlichen Poesie sind. Wie langweilig ist der Engel im 9. Gesang des Inferno, der auf höhern Befehl plötzlich durch die Hölle erscheint, das Thor der Stadt Lucifers öffnet, und auf höhern Befehl ebenso schnell wieder verschwindet.

Was den beiden andern Gesängen, dem Purgatorio und Paradiso, wesentlich schadet, ist, daß darin die Philosophie und Dogmatik über der Poesie herrscht. Die Philosophie wird sich in Italien schwerlich je aus den Banden der Poesie ganz losreißen können; wenigstens übt bei beiden die Imagination (vielleicht auch die Sinnlichkeit) eine fast gleich große Gewalt aus. Poesie und Religion waren im Verein die Gründer der scholastischen Philosophie; der sinnliche und phantasiereiche Cultus gab die Fragen her, woran sich der Scharfsinn übte, und nachdem alle beantwortet, festgestellt und sanctionirt waren, hatte man das scholastische System, welches zur Hälfte aus sinnlichen und mystischen Ideen und Einbildungen zusammengesetzt war. So stand die Philosophie im Mittelalter unter der Theologie, und erhielt von dieser gewisse, ziemlich enge Schranken, welche durch die streng gehütete Dogmatik auf immer festgesetzt sind, und so ist von jenen Zeiten an bis jetzt die Philosophie in Italien nicht aus den Zügeln der Theologie und Poesie entlassen worden, was auch die einzige Art ist, wie der Katholicismus in seiner Reinheit kann erhalten werden. Daher war die blühendste und wahrhaft glänzende Zeit der italienischen Philosophie die Zeit Dante's, die kindliche Epoche derselben, wo Poesie und Sinnlichkeit noch mit ihrer vollen Kraft auf sie einwirkten, und dies war auch der einzige Zeitpunkt, wo in einem Genie das Poetische dieser Philosophie sich mit solcher Macht vor die Anschauung stellen konnte, um ein Werk wie die Divina Commedia hervorzubringen. Es war die Zeit, welche sich von den Schlüssen des heiligen Thomas von Aquino und den schwärmerischen Visionen des heiligen Bernhard begeistern ließ. Eine noch weit größere Wirkung mußte daher natürlich der gelehrte Theil von Dante's Gedicht machen; denn er hatte die Systeme der Heroen der Scholastik in ein poetisches Gewand gekleidet, und gab so den Genuß doppelt. Bald darauf nahm aber das Studium der alten Klassiker einen neuen Schwung, die Scholastik machte einer bessern Philosophie Platz, verlor das allgemeine Interesse und die Herrschaft der Gegenwart, und damit war zugleich auch das Schicksal und das Urtheil über den philosophischen Werth der Divina Commedia ausgesprochen, der eben leider für die beiden letzten Theile der Hauptwerth ist. Nur das Inferno, welches in seinem hohen poetischen Werth we-

der das Licht der Klassiker noch die neuere Philosophie zu scheuen braucht, blieb ungeschwächt in seiner erhabenen Wirkung, und wird immer lebendig bleiben. Ozanam nennt Dante den heiligen Thomas der Poesie. Was der Dichter mit dem Scholastiker gemein hatte, mußte natürlich auch das Schicksal desselben theilen. Er wollte eine Stufe der ewig fortschreitenden Philosophie durch ein Kunstwerk festhalten, aber die Zeit riß beides fort.

Um die Verbindung der Philosophie mit den übrigen Elementen des Gedichtes zu Stande zu bringen, bedurfte nun Dante gerade des unglücklichen Mittels der Symbole und Allegorien. Hier hatte er freilich das Beispiel der Alten mit ihrer großartigen Mythologie und selbst der heiligen Schrift für sich, doch in manchem Sinne auch wieder gegen sich. Der Gebrauch der Allegorie ist allerdings uralt, und je näher noch der Mensch der Natur stand, desto mehr fühlte er das Bedürfniß und die Aufforderung, seinen innern Anschauungen Gestalt und Bild der Natur zu geben. Dante's Genie, von den mythischen und biblischen Traditionen genährt und durch die Scholastik darauf hingewiesen, mußte dasselbe Verfahren befolgen. Die meisten handelnden Personen im Purgatorio und Paradiso spielen eine doppelte Rolle, eine wirkliche und eine figürliche. So die Lea und Rahel, welche die gute That und die Gottesbetrachtung; Petrus, Jacobus und Johannes, welche Glaube, Hoffnung und Liebe darstellen. Allein hier drängt sich der Unterschied hervor, welcher gegen die Dante'sche Allegorie spricht. Die Allegorie ist an sich schon ein sehr untergeordnetes Kunstwerk, und beschäftigt mehr den Verstand und Scharfsinn, als die poetische Empfindung. Es ist immer gefährlich, sie zu häufig zu gebrauchen, denn sie erwärmt nicht, sondern befriedigt höchstens, was ihr nicht einmal immer gelingen kann, sondern nur dann, wenn die höchste, vollkommenste Harmonie zwischen dem Bild und vorgestellten Gegenstand vorhanden ist. Je länger sie sich hinspinnt, desto gefährlicher ist sie dem poetischen Kunstwerk, und die einzig erträgliche Art ist, durch Lebendigkeit und Anschaulichkeit der Darstellung den Gedanken an die Allegorie ganz zu verwischen, wie dies den Alten gelungen ist, und wie dies Dante im Inferno im höchsten Grade erreicht hat. Beide geben daher auch nur rein poetischen Genuß, und lassen sich nur rein poetisch genießen, wenn man die gelehrten

Auslegungen bei Seite läßt. Im Purgatorio und Paradiso aber, wo das christlich Göttliche mehr vor den Geist tritt, wird die Allegorie, je weiter nach oben, je schwächer in ihrer Wirkung. Denn hier sollen Dinge vor die Anschauung gebracht werden, die nicht davor gehören und ihr nicht Stich halten. Die Griechen hatten ihre personificirten Naturkräfte; diese waren Gegenstand der Poesie und Anschauung. Ueber ihnen stand aber ein höheres Wesen, ein höchster Gott, oft auch das ewig waltende Schicksal genannt, das nie in den Kreis ihrer Poesie herabgezogen wurde. Bei den Griechen ging auch die Philosophie mit der Religion und Poesie im Verein; es war aber kein geistiges Christenthum, sondern eine Naturphilosophie. Allein die Dante'schen und neuern Symbole repräsentiren nur Ideen, und für die Idee des christlichen Höchsten gibt es kein Symbol. Die griechischen Allegorien erhoben die rohen Naturkräfte über die Menschheit, die neuern aber ziehen das Höchste herab. Selbst das Christenthum kleidet nur seine moralischen Lehren in Bilder, und gibt dadurch diesem eigentlich menschlichen Interesse eine ungemeine Faßlichkeit und Eingang in die Seele der Menschen; das Göttliche aber bleibt immer nur durch den reinen Begriff gegeben. Daß nun in der göttlichen Comödie die Allegorie den höchsten Gott vor die Anschauung bringen soll, ist die Klippe, woran die Poesie scheitert. Sehr oft reicht natürlich die Allegorie gar nicht aus, und das nackte scholastische System muß den Geist auf einer langen Brücke von einer Anschauung zur andern hinüberführen. Der Dichter sagt selbst oft, er könne nicht ausdrücken, was er geschaut; dies hilft der Poesie und lebendigen Anschauung nicht auf, sondern läßt im Gegentheil jedesmal der Phantasie des Lesers eine unangenehme Lücke im Verfolg des Dichters. Im Allgemeinen aber ist immer der Gegenstand zu geistig, zu sehr Begriff und zu wenig innere Anschauung, so daß die Schwäche und das Unvermögen der Allegorie, ihn darzustellen, um so greller vor die Augen tritt. Wir erinnern nur an die Allegorie der Lea und Rahel, welche dem im irdischen Paradies ankommenden Dichter die Seligkeit der frommen Werkthätigkeit und der Gottesbetrachtung veranschaulichen sollen. Die Eine pflückt beständig Blumen, schmückt sich damit und betrachtet sich im Spiegel, die Andere schaut bloß in

den Spiegel. Dies kann alles Andere ebenso gut wie jene abstracte Idee bedeuten.

Hiernach ist es natürlich, daß im Purgatorio eine starke Abnahme des poetischen Schwungs bemerklich ist. Die schönen, echt poetischen Stellen gehören eigentlich nicht zur Handlung, wie im 5. Gesang die prachtvolle, erhabene Schilderung von dem Tod des Buonconte von Montefeltro (man erblickt bei der jedesmaligen Rückkehr des Dichters zum Historischen seinen unbezweifelten Beruf zum erhabenen Epos, woraus ihn leider der Geist seiner Zeit verdrängt hat), und im 6. Gesang die schöne Apostrophe an Italien und Florenz, die eigentlich den Gang der Handlung über die Gebühr aufhält; denn nachdem man die lange Tirade von beinahe hundert Versen gelesen hat, sind die Dichter Sordello und Virgil immer noch in der vorigen Umarmung begriffen. Auch das Interesse für die Personen vermindert sich bedeutend. Ihre lebhafte Hoffnung auf Erlösung macht sie theilnahmlos gegen ihre jetzige Existenz; sie sind nur in dem peinlichen und leeren Zustand des Uebergangs und Wartens, der den Leser selbst ungeduldig macht, und Virgil's häufiger Zuruf des Weitereilens wird gewiß von Jedem getheilt, obgleich er in anderm Sinn gemeint ist. Die Oede wird noch schrecklicher dadurch, daß die Dichter auf ihrem einsamen Weg Zeit genug haben, sich in subtile scholastische Disputationen über theologische und metaphysische Gegenstände zu verirren, die gewiß damals höchst willkommen waren, aber jetzt nur noch die peinliche Erinnerung an einen krankhaften Zustand geben, aus dem sich die Menschheit nur mit großer Anstrengung befreit hat. Sie müssen daher das Schicksal der Scholastik überhaupt theilen. Der Anblick des irdischen Paradieses wird besonders dadurch verdorben, daß bei jedem Tritt, bei jedem Blick, jeder Erscheinung die Anschauung durch den Gedanken an eine Allegorie gehemmt ist, welche sich ohnedies in den unklaren Visionen des Alten Testaments und der Offenbarung verliert. Die lange Rede Beatricens mangelt ebenfalls der Klarheit, da sie bald als Dante's Geliebte, bald als Theologie spricht.

Im Paradies ist denn ganz alle menschliche Natur zu Ende und nur das rein geistige Ueberschwengliche der Gegenstand, daher die Poesie eigentlich aufhört und den Visionen und Schwärmereien

der Heiligen, besonders des Thomas, Bonaventura und Bernhard, Platz macht. Der heilige Thomas führt auch lange allein das Gespräch, und zuletzt wird der heilige Bernhard an Beatricens Stelle der Führer und Erklärer Dante's. Hier ist die Lehre der Kirche die Hauptsache, jede Erscheinung dient nur dieser Lehre als Symbol, und zwar so untergeordnet, daß wir nicht die geringste Anschauung erhalten. Der Dichter sieht die verschiednen Seelen auf den sieben Planeten vertheilt, er sieht sie aber nur symbolisch da, denn sie sind geistig im ganzen Himmel. Da sie also gar keinen eigentlichen Aufenthalt haben, so wird uns dieser auch nicht beschrieben. Wir gelangen von Planeten zu Planeten, und erfahren weiter nichts davon, als daß er figürlich die Verschiedenheit der Heiligen und Seligen repräsentirt. Die Sehnsucht ist der Weg des Dichters und die Kraft, die ihn vorwärts bewegt, und nur ein verschiedner Grad von geistigem Licht offenbart ihm, daß er an einem andern Ort ist, wo eine andere Art von Tugend figürlich belohnt wird. Die unterste Stufe der Seligkeit wie die höchste bestehen aber nur in dem seligen Schauen Gottes und der reinen Ergebung in seinen Willen. Alles der Kirchenlehre durchaus angemessen, Alles sehr sinnreich, gelehrt und erhaben angeordnet, aber durchaus unpoetisch. Das Ganze der Hauptsache ist eine gereimte Zusammenstellung des damals gültigen scholastisch-theologischen Systems und der damals, aber auch nur damals, hochgeehrten heiligen Visionen, welche also in je größerer Entfernung ein desto schwächeres Interesse darbieten muß.

Die Divina Commedia ward gleich nach ihrem Entstehen schnell verbreitet, und fand überall eine gerechte Anerkennung und Bewunderung, welche bis heute nicht ab-, sondern eher zugenommen hat. Denn mit Recht ist der Italiener stolz auf ein Kunstwerk, welches seiner Sprache und seinem Genius im Ausland den größten Ruhm sichert. Doch auch ohne diese Rücksicht ward das Gedicht gleich von Anfang an mit Begeisterung aufgenommen, denn es berührt die tiefsten Saiten des damaligen Lebens. Wir bemerken dies hauptsächlich an der unzähligen Menge Commentatoren, welche daran ihre Gelehrsamkeit erschöpften, und an der unendlichen Reihe von Ausgaben, welche die öffentlichen und Privatbibliotheken Italiens füllen. Ja der Antheil an diesem Nationalwerk ward so allgemein, daß in mehren Städten eigne

Lehrstühle zur öffentlichen Erklärung der Divina Commedia errichtet wurden. Florenz machte hierin den Anfang, und setzte durch ein Decret vom 9. August 1373 einen jährlichen Gehalt von hundert Goldgulden dafür aus. Das Amt ward dem Boccaccio, dem berühmten Nebenbuhler Dante's in der Gründung der Sprache, übertragen, welcher nach einigem Bedenken seine Vorlesungen am 3. Oktober desselben Jahrs in der Kirche S. Stefano, unweit des Ponte Vecchio, begann. Er kam in seinen ausführlichen und gelehrten Erklärungen leider nur bis zu Inferno XVII, 17, bis zu welcher Stelle auch nur sein gedruckter Commentar in zwei dicken Bänden reicht. Der Beschluß des Stadtraths hatte jene Besoldung eigentlich nur auf ein Jahr festgesetzt; allein der Beifall an diesen Vorlesungen und das Interesse an dem Gedicht wuchs in solchem Maße, daß nach Boccaccio's Tod, 1375, noch eine lange Reihe von Erklärern auftrat, worunter manche berühmte Namen vorkommen, wie Filippo Villani, Mario Filelfo ꝛc. Andere Städte ehrten den Dichter auf gleiche Art; in Bologna las Benvenuto de' Rambaldi da Imola vom Jahr 1375 an zehn Jahre lang seinen berühmten Commentar, in Pisa Bartolo da Buti, in Venedig Gabriello Squaro von Verona, in Piacenza Filippo von Reggio.

Unter den ältesten Bearbeitern und Auslegern der Divina Commedia werden Dante's Söhne, Pietro und Jacopo genannt, obgleich wenigstens von dem Erstern nie etwas bekannt geworden ist. Unter allen Commentaren, welche Tiraboschi (Lib. III, cap. II. §. 10) aus jener Zeit anführt, verdient hier der von allen folgenden vielfach citirte und benutzte des Ungenannten (l'Anonimo) vom Jahre 1334 Erwähnung. Im Jahr 1350 vereinigte der Erzbischof von Mailand, Giovanni Visconti, sechs der gelehrtesten Italiener, zwei Theologen, zwei Philosophen und zwei Florentiner zur gemeinschaftlichen Bearbeitung der Comödie, unter welchen auch der berühmte Commentator Jacopo della Lana gewesen sein soll. Auf dem Concilium zu Constanz, im Anfang des 15. Jahrhunderts füllten die Geistlichen ihre Mußestunden mit dem Studium des Dante'schen Gedichtes aus, und einer derselben, Giovanni da Serravalle, Bischof von Fermo, unternahm eine Uebersetzung und Erklärung desselben in lateinischer Prosa. Ueberhaupt konnten, da in diesem Jahrhundert das Studium der Alten vor-

herrschend in Aufnahme kam, die Gelehrten schon von Giovanni da Virgilio und Petrarca an durchaus sich nicht in die italienischen Terze Rime finden, und suchten häufig dem erhabenen Gedicht ihrer Meinung nach durch lateinische Uebertragungen eine würdigere Form zu geben. Im 16. Jahrhundert gingen die Untersuchungen über das Gedicht mehr ins Kleinliche, die Akademiker von Florenz hielten lange Disputationen über einzelne Verse und Ausdrücke, und diese Sucht hat sich bis heute noch nicht gelegt, so daß mancher Vers einen ganzen Schweif von vielseitigen Auslegungen, Kritiken dieser Auslegungen und wieder Antikritiken nach sich zieht. Noch mehr zeigt sich dieser Kleinigkeitsgeist in dem in demselben Jahrhundert entstandenen hitzigen Streit über den Vorzug Dante's oder Homer's, der mit allen Controversen, Vertheidigungen, Angriffen, Entgegnungen eine ganze Bibliothek füllen würde. Durch alle diese vereinzelten Bemühungen wurde das Verständniß Dante's nicht gefördert, und die besten Commentare sind immer die ältesten aus einer Zeit, welche noch einer großartigen Auffassung des Ganzen fähig war, und viele der neuesten, welche jener durch eine gesunde Kritik zu Hülfe kommen. Dagegen warf sich der Eifer der mittlern Ausleger hauptsächlich auf die mystischen Elemente, die letzte Kraft der unterliegenden Scholastik raste in den Köpfen, und klammerte sich mit Angst an die letzten Stützen an. In Dante's großem Gedicht glaubte man sie in ewiger Jugend erhalten zu können, und mit wahrem Behagen wurde die Mystik durch neue Mystik noch trüber gemacht und jeder Vers zur Allegorie verzerrt, um dem schon todten System einige neue Säfte zu geben. Daß hierüber die ganze Commedia nicht unterging, zeugt für den poetischen Werth derselben.

Sechster Abschnitt.

Petrarca.

Wir übergehen kurz die unberühmten Dichter unter Dante's Zeitgenossen, deren Namen sich vollständig bei Tiraboschi, Quadrio und besonders Crescimbeni finden, welcher Letztere mit besonderer Gewissenhaftigkeit auch nicht den unbedeutendsten Sonettenschmid vergessen hat. Ihre Werke erinnern ganz theils an die Troubadours, theils an die mystisch-philosophischen Gedichte der ersten Italiener, und tragen also das Gepräge, welches die italienische Poesie in ihren Werken zweiten und niedern Ranges bis auf den heutigen Tag nie ganz verlassen hat. Unter ihnen sind höchstens drei zu bemerken: Francesco da Barberino, ein Toskaner und Schüler Brunetto Latini's. Sein Hauptgedicht ist: **Documenti d'Amore**, in verschiedenem Versmaß und schlechtem, oft ganz provenzalischem Styl geschrieben, obgleich ihn die **Crusca** in ihrem Wörterbuch als Klassiker citirt. Das Gedicht steht, wie in jener Zeit häufig, ganz im Gegensatz zu seinem Titel, denn es giebt einen gelehrten Traktat über Moralphilosophie in zwölf Theilen, deren jeder über eine bestimmte Tugend und die ihr zugemessene Belohnung handelt, ganz im Geist der Zeit und Sinn der Scholastik. Der berühmteste unter diesen Dichtern ist Cino von Pistoja, der beste Vorgänger Petrarca's und Freund Dante's, welcher an mehren Orten seiner Werke mit großer Achtung von ihm spricht. Cino ist ganz besonders in seinen Gedichten ein echter

Sohn seiner Zeit; Liebe und Galanterie wechseln mit höchst dunkeln mystischen Betrachtungen und Visionen. Doch sind manche Sonette der erstern Art durch Grazie, sinnvolle Züge und schönen Versbau ausgezeichnet, und Petrarca verdankt ihm Vieles, was er auch durch ein Sonett, worin er Cino's Tod beweint, gebührend anerkennt. Endlich hat Dante's Divina Commedia auch einen toskanischen Dichter, Bonifazio degli Uberti von Florenz, zur Nacheiferung, theilweise zur Nachahmung erweckt. Sowie Dante eine Reise durch die großen Reiche des Weltgerichts beschreibt, so fingirt dieser eine Wanderung durch die ganze Welt in einem weitläufigen Gedicht, Dittomondo, einem Werk, welches nach Filippo Villani ein sehr angenehmes und nützliches Buch für diejenigen ist, welche den Umfang und die Lage des Weltalls zu wissen streben, welches aber nach Tiraboschi eine große Verwirrung und viele Widersprüche zeigt. Wir gehen daher, ohne uns weiter dabei aufzuhalten, zu einem Manne über, welcher einen außerordentlichen Einfluß auf die italienische Poesie ausgeübt hat.

Petrarca ist einer von jenen sonderbaren Männern, welche von zwei Seiten betrachtet werden können und müssen; ein Mann, der in seinem Leben viel Schein machte und auf Schein hielt, um die Literatur aber ein außerordentliches wirkliches Verdienst hatte; ein Mann, den der Schein unter seinem Volke zum höchsten Grade des Ruhmes erhob, den die Nachwelt ohne sein scheinloses stilles Verdienst wenig achten würde, ein echter Troubadour, an allen Höfen beliebt, allen schmeichelnd, der doch zugleich das der Troubadourpoesie feindliche und widersprechende Element der alten Klassiker eifrig hegte; ein Mann, der in seinen Schriften in die Politik spielte, immer den alten Ruhm und die Tugenden der freien Römer im Munde führte, dabei aber allen großen und kleinen, weltlichen und geistlichen Tyrannen und Unterdrückern der Freiheit den Hof machte, der in seinen Schriften die glühendste Vaterlandsliebe zum Besten gab, aber nie in seinem Vaterland war und nichts dafür gethan hat, der nach seinem Charakter und poetischen Genie unendlich tief unter Dante steht, und leider einen unendlich größern Einfluß auf die italienische Poesie gehabt hat.

Petrarca's Familie war aus Florenz gebürtig. Sein Vater

hieß eigentlich Pietro Petracco oder Petraccolo (der Sohn verwandelte diesen Namen dem Schein zu Liebe in den wohlklingendern), und war Notar in Florenz, und seine Mutter Eletta Canigiani. Beide wurden in demselben Jahre wie Dante, 1302, aus der Vaterstadt verbannt, und begaben sich nach Arezzo, wo ihr Sohn Francesco am 10. Juli 1304 geboren wurde. Bald darauf wurde die Mutter aus dem Exil zurückgerufen, und hielt sich sieben Jahre lang in Ancisa, unweit Florenz, auf, worauf sie zu ihrem Gatten nach Pisa zog. Als aber im folgenden Jahre durch des Kaisers Heinrich VII. Tod die Partei der Weißen, zu welcher Petracco gehörte, die Hoffnung, zur Macht zu gelangen, gänzlich verlor, verließ dieser sein Vaterland für immer, und ging mit seiner Familie nach Avignon, um an dem Hof des Papstes Clemens V. eine Stelle zu suchen. Das theure und luxuriöse Leben in diesem Babylon bewog ihn aber, seine Familie von sich zu trennen, welche sich in der naheliegenden kleinen Stadt Carpentras einrichtete. Theils hier, theils in Avignon erhielt nun Francesco seinen Unterricht, und ward in die Grammatik, Dialektik und so früh schon auch in die Rhetorik eingeweiht, von welcher er an dem dortigen Hofe die ausgedehnteste Anwendung sah, und die nachher so wesentlich in seine Natur überging, daß er ihr die größten Opfer brachte. Als seine Vorbildung vollendet war, wünschte sein Vater, daß er das Studium der Rechte ergreifen möchte, weil er darin das beste Mittel zu ehrenvollem Auskommen sah, und schickte ihn daher auf die Universität Montpellier. Hier war aber das junge dichterische Gemüth in dem klassischen Land der Troubadours so ganz in seinem Element, und sog die Herrlichkeiten des Ritter- und Sängerlebens so mächtig in seine reizbare Phantasie ein, daß ihm die trockne Wissenschaft unmöglich mehr behagen konnte. Er wurde mit ganzer Seele Troubadour, und ist derselbe auch immer geblieben. Er hat diese Sänger auch nicht an Großartigkeit des Sinns und Gedankens übertroffen, sondern allein an größerer Ausbildung der Form und äußern Erscheinung, welche überhaupt das Studium seines Lebens war. Der Grund, den er selbst von seinem Widerwillen gegen das Rechtsstudium für die Nachwelt zurecht gelegt hat, scheint mir auch nur von dieser Liebe zum Schein diktirt und eine Heuchelei zu sein, da sein ganzes

Leben, seine schlechten Bekanntschaften und Freundschaften mit den hier zur Schau ausgestellten Gesinnungen im grellsten Widerspruch stehen. Denn er sagt in seinem Brief an die Nachkommenschaft, daß ihm die Autorität der Gesetze allerdings gefiele, aber die Unbilligkeit der Menschen sie verdorben hätten, und er nicht über sich gewinnen könne, eine Wissenschaft zu erlernen, von welcher er einen schändlichen Gebrauch machen müsse, und doch kaum einen ehrlichen Gebrauch machen könne, wenn er nicht für unwissend gelten wolle. Er legte also diese bald bei Seite, gab sich ganz den poetischen Eindrücken der Gegenwart und seiner Umgebung hin, und studirte dabei mit großem Eifer Virgil und die rhetorischen Schriften des Cicero. Dabei wurde er aber einmal von seinem Vater, der von seinen Abschweifungen gehört hatte, überrascht. Alle Winkel seines Zimmers wurden durchsucht, die alten Redner und Dichter entdeckt und ins Feuer geworfen. Nur durch Francesco's klägliches Jammern bewegt, zog der Vater einen schon halb verbrannten Virgil und die Rhetorik des Cicero aus den Flammen und erlaubte diese beiden Werke dem Sohne zu gelegentlicher Erholung. Mit desto größerem Eifer warf sich aber dieser nun auf das Studium der römischen Dichter, und setzte es nach einem vierjährigen Aufenthalt in Montpellier noch drei Jahre auf der Universität zu Bologna fort, wo er zugleich den Grund zu der ungemeinen Ausbildung seiner italienischen Sprache legte. Am Ende dieser Epoche erfuhr er den Tod seiner Eltern, und kehrte mit seinem Bruder Gherardo 1326 im zweiundzwanzigsten Jahre seines Alters nach Avignon zurück, wo er sein Erbe durch Treulosigkeit der Testamentsvollstrecker sehr geschmälert fand.

Beiden Brüdern war kein anderer Ausweg übrig, als in den geistlichen Stand zu treten. Der jüngere, Gherardo, blieb diesem getreu, und verschwindet bald aus der Geschichte in einem Kloster. Francesco aber hatte diese Laufbahn bloß zum Schein ergriffen, sein weltlicher Sinn, seine furchtbare Eitelkeit und seine Leidenschaft für das andere Geschlecht erregten einen immerwährenden Kampf gegen die Pflichten und Aufopferungen, die sein Stand erforderte, die ihm übrigens das Beispiel seines Oberhirten und des ganzen Hofs zu Avignon in hohem Grad erleichterte. In diese verdorbene Sphäre trat er im zweiundzwanzigsten Jahre,

in der vollen Thätigkeit einer sinnlichen Jugend ein, die Phantasie erfüllt von dem üppigen Leben und den Liebeständeleien der Provenzalen, ohne ein ernstes Amt, das seine geistige Kraft erweckt und geübt hätte, ohne einen ernsten nähern Lebenszweck, nur geleitet vom Genuß der Gegenwart und seiner unersättlichen Eitelkeit. Ein angenehmes Aeußere, Feinheit im Betragen, das Talent zu schmeicheln und eine sophistische Beredsamkeit führte ihn bald in die höhern Kreise ein, machte ihn bei Geistlichen und Weibern beliebt und verschaffte ihm Gönner und Freunde. Unter die Letztern konnte er besonders den Bischof von Lombez, Jacopo Colonna, rechnen. Dieser hatte in Rom die Rechte des Papstes gegen den dort anwesenden Kaiser Ludwig von Baiern auf öffentlichem Platz vertheidigt und die gegen den Letztern geschleuderte Bannbulle verlesen, und war für diese kühne That von Johann XXII. mit dem Bisthum belohnt worden. Er war bald nach Petrarca nach Avignon gekommen, mit diesem von gleichem Alter, und eine gleiche Gesinnung kettete bald Beide durch eine enge Freundschaft an einander. Durch ihn hätte Petrarca in seinem Stand bald zu hohen Würden gelangen können, aber er scheint es, wie er denn auch später alle Aemter und bindende Pflichten haßte, eher vermieden, und sich in seiner großen Freiheit in jener zügellosen Welt besser gefallen zu haben. In dieser fand er denn auch die so berühmt gewordne Laura, Tochter des Audeberto de Novel, eines angesehnen Mannes in Avignon, geboren 1308, und seit 1325 Gattin des Hugo de Sade. Die Bekanntschaft wurde in der Kirche St. Chiara am 6. April 1327 gemacht, und der Eindruck dieser Schönheit auf Petrarca's entzündbares Herz war so außerordentlich, daß er ihr einundzwanzig Jahre lang treu geblieben sein soll. Ueber diese Liebe wird sehr verschieden geurtheilt, vorerst der Gemahl der Geliebten fast allgemein ein roher und eifersüchtiger Mann genannt, obgleich ihm doch nicht zu verargen ist, wenn ihm die zudringliche Liebe eines feurigen Geistlichen zu seiner Frau im höchsten Grade unbequem war; dann schildern einige Petrarca's Liebe als eine geistige, platonische, welche nur Laura's Tugenden zum Gegenstand gehabt, Andere glauben, daß Petrarca sich mit dieser Liebe nur in seinen Versen beschäftigt habe. Jedenfalls kam Laura dieser Leidenschaft geschmeichelt entgegen, und wußte mit weiblicher

Schlauheit auch die Eifersucht des Gemahls zu beruhigen. Petrarca durfte sie nicht in ihrem Haus aufsuchen, sondern Beide begegneten sich, mit desto geringerem Anschein von Gefahr, bei andern Frauen, in öffentlichen Gesellschaften und Festen, bei ländlichen Spaziergängen, und so oft des Liebhabers Zudringlichkeit ruchbar wurde, stellte sich Laura für einige Zeit zurückgezogener, verschlossener und strenger.

Daß Petrarca's Leidenschaft wenigstens im Anfange eine wahre und sinnliche gewesen, geht aus seinen Briefen und lateinischen Werken hervor; allein er schmeichelte und täuschte sich selbst, daß seine Liebe eine unschuldige und rein geistige sei, und in dem Brief an die Nachwelt täuscht er auch diese. Seine und Laura's Liebe war ohne Zweifel in der ersten Zeit wahr, aber sie hatte gleich von Anfang an etwas Ungesundes, Giftiges in sich durch das bindende Verhältniß beider Personen, selbst wenn wir das allgemeine Beispiel damaliger Sittenlosigkeit im Schooß der Kirche zur Entschuldigung gelten lassen wollten. Seine Sonette verschafften ihm bald die Bewunderung der Großen, und so riß ihn die Eitelkeit immer tiefer in diese Leidenschaft, und die Eitelkeit und das schlaue Betragen der Laura hielt ihn allein darin fest. Daß aber seine Liebe nicht jene wahre und aufrichtige Begeisterung war, die jeden großen Geist erhebt, sondern nur eine sinnliche Troubadourtändelei, sieht man aus der größten Zahl seiner Sonette, die ohne Sinn und Gehalt bloß für den Schein und die äußere Form bearbeitet waren. Wie ganz anders erscheint uns Dante's Liebe, wie klar und aufrichtig, wie erhebend in ihren Wirkungen, wie entfernt von aller Eitelkeit und Jagd nach Effekt, daher er mit Recht dem Buonagiunta die Lehre geben konnte, Purg. XXIV, 52.

Jo mi son un, che, quando
Amore spira, noto, e a quel modo,
Che detta dentro, vo significando.

Dante freute sich aber auch später noch seiner Jugendbegeisterung und hatte guten Grund dazu, da sie seinen erhabenen Geist nur zur Basis, zur Belebung, zum Medium mit der Welt diente, ihn aber nie herabzog, während Petrarca sich schon der eingestandenen Sinnlichkeit und ihrer Folgen schämte, und sich erst beru-

higte, als er erfuhr, daß seine Sonette den größten Effekt gemacht hätten. Diese Sonette können übrigens so wenig überzeugen, als die Unzahl von Almosen und Seelenmessen, die er nach Laura's Tod zu ihrer Rettung verordnete, von seiner Aufrichtigkeit zeugen, da er sie im Gegentheil überall als Heilige und des Paradieses theilhaftig erklärt. Die Briefe und übrigen Stellen seiner Werke, worin er sich später wegen dieser Liebe anklagt, halte ich auch nur für den Schein berechnet, wodurch er sich in eitler mystischer Selbsttäuschung vor seinem Gewissen, besonders aber vor der Welt Genüge thun will. Denn bald sagt er, er schmeichle sich, daß seine Liebe unschuldig und ehrbar sei, dann gibt er wieder in dem dritten seiner Dialoge mit dem heiligen Augustin zu erkennen, daß er sich doch getäuscht habe, und verlangt von diesem Hülfe, um sich aus dem Abgrund zu retten. Solche Inconsequenzen bringt kein wahres und aufrichtiges Gefühl hervor, und schon die poetische Einkleidung, der rhetorische Wortschwall, die Berechnung des Effektes läßt an der Aufrichtigkeit zweifeln. Noch mehr bestärkt in diesen Gedanken die Art von Beichte, die er dem Augustiner Pater Dionigi da Borgo S. Sepolcro, Professor an der Universität Paris, schreibt, besonders das Ende des Briefs, worin Alles für den Schein berechnet ist. Nachdem er lange mit beständiger Hinweisung auf den heiligen Augustin von seiner Reue und seinem Versprechen, Alles zur Ehre Gottes zu thun, gesprochen hat, schließt er mit Betheuerungen seiner Aufrichtigkeit, die uns gerade die Zweifel erweckt haben: „Du siehst also, geliebtester Vater, wie ich dir nicht das Geringste verbergen will, da ich dir mit Aufrichtigkeit nicht nur mein ganzes Leben, sondern auch alle meine Gedanken dargelegt habe, um welcher Willen ich Gott um Gnade bitte, daß sie einmal beständig und fest werden, und daß sie nach einem so langen Umherschweifen auf so vielen Gegenständen sich endlich zu dem wenden, was das einzige, wahre, beständige und sichere Gut ist" (Famil. L. IV, ep. 1).

Man sagt, Petrarca habe, um sich von seiner Liebe zu zerstreuen, das Mittel häufiger Reisen angewandt. Ob gerade dies der Grund seiner ewigen Wanderungen war, mag dahingestellt sein; gewiß ist, daß er an allen Höfen, bei allen Großen und Tyrannen, welche glänzend lebten, von welcher Art sie auch sonst

gewesen sein mögen, herumzog, bei allen Festen und bemerklichen Aufzügen zugegen war, und überall, wo etwas in die Augen Fallendes gethan wurde, ohne selbst viel zu thun, doch auch zu figuriren suchte, und wir schreiben dies eher einer gewissen Unruhe zu, womit ihn seine gränzenlose Eitelkeit quälte.

Zuerst hielt er sich im Sommer 1330 bei dem Bischof Jacopo Colonna in Lombez auf, wo er sich mit dem Römer Lello di Stefano, dem er in seinen Briefen den Namen Lälius gab, und mit dem Flamänder Ludovicus, wegen seines ernsten Charakters von ihm Sokrates genannt, befreundete. Doch bald kehrte er wieder nach Avignon zurück, und der Bischof machte ihn dort mit seinem Bruder, dem Kardinal Giovanni Colonna, bekannt, der von da an sein wichtigster und vornehmster Gönner wurde, und ihm die ganze Familie, selbst das Haupt derselben, den alten Stefano Colonna, befreundete. Eine gleiche Vergötterung der eingebildeten Größe Italiens oder vielmehr des alten Roms hatte in Beiden eine solche Uebereinstimmung der Gesinnungen hervorgebracht, oder der stets vorsichtige Petrarca wußte so gut in die stereotypen Ideen des alten römischen Tyrannen einzugehen, daß das gute Verhältniß zwischen Beiden, selbst nicht durch den tollen Feldzug Cola Rienzi's gegen den römischen Adel, woran Petrarca anfangs großen Theil hatte, gestört wurde. Ohne eine solche Geschmeidigkeit Petrarca's läßt sich diese lange Freundschaft nicht erklären, da die Ideen, die er über die Beglückung Italiens so oft zur Schau ausstellt, keineswegs die eines Feindes des Friedens und der bürgerlichen Ordnung sein konnten.

Im Jahr 1333 fand er von Neuem nöthig, sich aus den Schlingen seiner Liebe durch eine größere Reise zu befreien. Er ging nach Paris, wo er sich alle Merkwürdigkeiten, besonders die Universität und ihre Anstalten genau besah, dann über Gent, Lüttich, Aachen, Köln und Lyon wieder nach Avignon zurück. Hier traf er seinen Freund, den Bischof Colonna, nicht mehr an; dieser war nach Rom gereist, um an dem verderblichen Kampf seiner Familie gegen die Ursini Theil zu nehmen. Auch seine Laura fand er streng und zurückhaltend. Er irrte daher, von einer gewissen Leere gepeinigt, in der Einsamkeit, besonders in der durch ihn europäisch berühmt gewordnen Gegend von

Vaucluse, umher, und stillte seine Sehnsucht durch Sonette und Canzonen. Da er indessen auch hierdurch nicht die gehoffte Erleichterung fand, verfiel er in theologische Schwärmereien, und beichtete einem Freund in Paris, dem schon genannten, sehr gelehrten Augustiner Dionigi, seinen ganzen Kummer, der ihn aber auch nicht zu heben vermochte. Aus diesem Zustand wurde er durch zwei vom Papst beabsichtigte Unternehmungen geweckt, die aber beide nicht zu Stande kamen, durch die sonderbare Idee eines neuen Kreuzzugs und den Ueberzug des päpstlichen Hofes nach Rom. Petrarca, der nicht leicht eine Gelegenheit mitzureden entgehen ließ, erfaßte mit besonderm Eifer die erstere Idee, wozu ihn vielleicht alte provenzalische Erinnerungen und die Berechnungen seines neuen Standes bewogen haben mögen, und dichtete darüber an seinen Freund Jacopo Colonna eine feurige Canzone.

Der Tod Johann's XXII. und die Nachfolge Benedict's XII., 1334, war der Zeitpunkt, wo Petrarca anfing, sich eifriger in die Politik einzumischen, das heißt, bald in Versen, bald in Briefen sich an Kaiser, Päpste und andere Große zu wenden, ihnen die Unterdrückung und Zerrissenheit Italiens in glühenden Farben zu schildern, um ihr Mitleid und ihre Hülfe in Anspruch zu nehmen. Damit täuschte er die Welt auf eine unbegreiflich leichte Weise, während er sein vergöttertes Vaterland nur dann sah, wenn er bei dessen Unterdrückern und Unruhestiftern wohlleben und seiner Eitelkeit genug thun konnte. So galt er für den größten Patrioten seiner Zeit, während er doch eigentlich immer nur sich im Auge hatte, kein Opfer für sein Vaterland brachte, und hauptsächlich das Talent besaß, allgemein widerhallende Saiten anzuschlagen, große, national und populär scheinende Unternehmungen dem Aussehn nach schnell zu den seinigen zu machen, und ihnen mit Briefen und Versen, die er immer an die rechte Person richtete, voranzueilen. Vorerst war der Wunsch in Italien allgemein, den heiligen Stuhl in Rom wieder besetzt zu sehen. Petrarca machte sich also zum Organ desselben, und schrieb dem Papst einen ausführlichen Brief in lateinischen Versen, worin er ihn dringend auffordert, in das herrliche Italien zurückzukehren, und dort Frieden und Glück wieder herzustellen. Diese patriotische Declamation hielt ihn indessen bald

darauf nicht ab, bei demſelben Papſt die Sache eines jener heilloſen Unterdrücker ſeines Vaterlandes und Störer des Friedens mit allem Eifer und ſiegreich zu verfechten, als die Scaligeri den Azzo da Correggio nach Avignon ſchickten, um für ſich die Beſtätigung der Herrſchaft über Parma zu erhalten. Uebrigens hatte er ſich doch bei dem Papſte in Gunſt geſetzt, und wenn auch nicht für Italien, doch für ſich etwas erworben, indem er das Kanonikat von Lombez und die Anwartſchaft auf eine Präbende erhielt.

Gegen Ende des Jahres 1336 folgte er der Einladung des Biſchofs Jacopo Colonna, und reiſte über Marſeille zur See nach Rom. Als er bei Civitavecchia ans Land ſtieg, fand er die ganze Umgegend von den Miethtruppen der im Kampf begriffenen Colonna und Urſini beſetzt, und begab ſich daher nach dem Caſtell Capranica, von wo ihn der Biſchof von Lombez und ſein Bruder Stefano, damals Senator, nach Rom abholten. Hier ſchwelgte er im Anſchauen der Erinnerungen an die vergangene Größe Roms, welche die überſpannte Phantaſie jener Zeit auch noch in die Gegenwart zu verſetzen wußte. Hier auf dem Capitol mag ſich ſeine Eitelkeit an der Idee einer künftigen Dichterkrönung entzündet, und er bei den Colonna, die dabei beſonders thätig waren, manche Voranfragen und Verabredungen gehalten haben. Denn daß dieſe Krönung nicht ohne viele vorhergehende Anſtalten, Bündniſſe und Bearbeitungen zu Stande kam, wird ſich bald zeigen. Schon im Anfang des folgenden Jahres reiſte er wieder von Rom ab, und auf einem langen Umweg zu Lande nach Avignon zurück. Hier überraſchte ihn 1337 die Geburt eines natürlichen Sohnes, nicht von Laura, ſondern von einer andern Perſon in Avignon. Dieſer erhielt den Namen Giovanni. Seine Exiſtenz war lange Zeit den Biographen gänzlich unbekannt, da Petrarca, den Schein der Tugend zu wahren, ihn in ſeinen Briefen eigentlich nie als Sohn anerkennt, ſondern immer meus adolescens nennt. Der folgende Papſt, Clemens VI., ertheilte ihm 1348 ungeachtet der unehelichen Geburt die Erlaubniß, in den geiſtlichen Orden zu treten. In dem Breve wird er genannt Johannes de Petrarco, scolaris florentinus, natus de soluto et soluta. Er machte

übrigens ſpäter ſeinem Vater manchen Kummer, und ſtarb ſchon 1361.

Petrarca flüchtete ſich, wie gewöhnlich angegeben wird, um ſich von der Liebe zu Laura zu heilen, in die Einſamkeit nach Vaucluſe, wo er ſich ein Gut kaufte. Doch kehrte er häufig nach Avignon zurück, theils in Geſchäften, theils, wie ſein enthuſiaſtiſcher Verehrer Ginguené durchblicken läßt, durch liſtige Veranſtaltungen Laura's hingelockt, die ihn nicht gern verlieren wollte. In dieſem Aufenthalt verfaßte er den größten Theil ſeiner Werke, die meiſten italieniſchen Gedichte, wovon beſonders in dieſe Zeit die drei Canzonen auf Laura's Augen gehören (die ſechſte, ſiebente und achte Sammlung ſeiner Rime), welche ſchon damals und zu allen Zeiten in Italien großen Enthuſiasmus erregten, und gewöhnlich die drei Schweſtern oder die drei Grazien genannt werden; dann viele ſeiner lateiniſchen Briefe in Verſen und Proſa, viele lateiniſche Eclogen; dort ſchrieb er ſpäter auch ſein Buch, De vita solitaria, er, der an allen glänzenden Höfen umherzog, und De otio religiosorum, wozu er bei ſeiner Weltluſt und Eitelkeit am wenigſten berechtigt war. Das letztere ſchrieb er wenigſtens auch nicht zu eignem Nutzen, ſondern für die Fratres der Karthauſe Monteroſo, von deren behaglichem Stillleben er bei einem Beſuch entzückt worden war. Bei aller dieſer Beſchäftigung fand er indeſſen doch keine Ruhe vor ſeiner Liebe, die ihn, wahrſcheinlich zu viel genährt, fortwährend peinigte, worüber er ſich an ſeine Freunde beklagt. „Ich pflegte mich", ſchreibt er Famil. L. VIII, ep. 3., „in meiner Jugend nach Vaucluſe zurückzuziehen, in der Hoffnung, unter dieſen friſchen Schatten den Brand zu mildern; das Heilmittel ſelbſt verwandelte ſich mir in Gift. Das Feuer, das ich mitgenommen hatte, entzündete ſich dort wieder, und da in dieſer öden Einſamkeit Niemand war, der es mir löſchen half, ſo ward es immer ungeſtümer. So erfüllte ich, um es zu bändigen, umherziehend die Thäler und den Himmel mit meinen Klageliedern, welche jedoch Einigen lieblich ſchienen. So entſtanden meine jugendlichen italieniſchen Gedichte (er rechnet ſeine Jugend weit über das vierzigſte Jahr hinaus), über welche ich jetzt Reue und Schamröthe empfinde, welche aber doch bei Allen, die an demſelben Uebel leiden, im höchſten Grade beliebt ſind."

Aber in Vaucluse legte er auch den Grund zu dem Werke, das ihn auf die Höhe seiner ehrgeizigsten Pläne führen sollte. Im Jahr 1339 begann er sein großes lateinisches Epos, Africa, welches die Geschichte des dritten punischen Krieges zur Grundlage und die Verherrlichung Scipio's und der römischen Größe zum Gegenstand hat, und worin er nicht versäumte, der allgemeinen Eitelkeit auf diesen alten italienischen Ruhm nach Kräften zu schmeicheln. Er hatte kaum einen kleinen Theil dieses Gedichts, welches allerdings in jener Zeit etwas Außerordentliches war, beendigt, so wußte er mit solcher Umsicht zu verfahren daß derselbe mit seinen übrigen lateinischen Gedichten in Kurzem überall verbreitet war, worüber man bei der damaligen langsamen und beschwerlichen Art des Abschreibens allerdings erstaunen muß. Der Anfang der Arbeit erregte einen solchen Enthusiasmus, daß man den Dichter fast göttlich verehrte. Dieser Weihrauch genügte ihm aber nicht, sondern sein ganzes Streben zielte auf eine öffentliche und feierliche Krönung mit dem Dichterlorbeer auf dem Capitol zu Rom, und da ein solcher Plan bei dem unglücklichen verwirrten Zustand der Hauptstadt, die eher zu einem blutigen Bürgerkrieg, als zu einem solchen friedlichen Feste geneigt schien, besonders schwer auszuführen war, so wurden alle Hülfsmittel, Freunde und Gönner in Bewegung gesetzt. Schon vorher hatte er in Briefen und Versen die alte Lieblingsidee von der Weltherrschaft Roms immer wach erhalten, und dabei auf jenes Recht der Dichterkrönung, als einen Theil der Herrschaft, angespielt; auch in seinen Sonetten hatte er die Sehnsucht nach dieser Ehre immer deutlicher durchblicken lassen, und sogar zu diesem Zweck mehrmals Wortspiele mit dem Namen Laura (Lorbeer) angewandt. Der Haupthebel war aber der König Robert von Neapel. Dieser genoß wegen seiner Liebe zu den Wissenschaften und schönen Künsten, mit denen er sich angelegentlicher, als mit der Regierung beschäftigte, eines ausgebreiteten Rufes durch ganz Europa, und hatte in solchen Dingen eine Hauptstimme. Er war also der Mann, der hier allein trotz der kriegerischen Stimmung durchdringen konnte. Er mußte also mit dem Gedicht bekannt gemacht und für den Plan bearbeitet werden. Petrarca's Vertrauter, der Augustiner Pater Dionigi übernahm die Sendung, ging nach Neapel, und brachte durch seine Erzählungen und Lob-

preiſungen in dem alten König eine tiefe Ehrfurcht und Bewunderung für den Dichter hervor. Robert conſultirte nun ſogar Petrarca über ein Epitaphium, das er für das Grabmal ſeiner jüngſt verſtorbenen Nichte Clemenza, Wittwe Ludwig's X. von Frankreich, gedichtet hatte. Petrarca antwortete ihm mit dem Aufwand ſeiner ganzen rhetoriſchen Kunſt, mit den ſchmeichelhafteſten Lobſprüchen, und legte in dem Brief zugleich eine ſo tiefe Gelehrſamkeit und Philoſophie an den Tag, daß die Bewunderung des Königs immer mehr ſtieg. Jetzt hielt Petrarca wahrſcheinlich den König für reif für ſeinen Plan, denn er rückte nun ganz klar mit demſelben heraus, und ſchrieb an ſeinen Vertrauten Dionigi, daß er nach dem poetiſchen Lorbeer ſtrebe, ihn aber niemand Anderm verdanken wolle, als dem König Robert (Famil. Lib. IV, ep. 1. Nosti enim, quod de laurea cogito, quam, singula librans, praeter ipsum de quo loquimur regem, nulli omnino mortalium debere institui). Dieſer Entſchluß wurde dem König auf eine geſchickte Art beigebracht, und der Geſchmeichelte wandte nun ſeinen ganzen Einfluß in Rom an, um die Krönung bei dem dortigen Senat durchzuſetzen, wo indeſſen auch Petrarca's Freunde, die Colonna für dieſen Zweck thätig waren. So gelang es nach langer Beharrlichkeit, Mühe, Klugheit und Schmeichelei, alle Hinderniſſe zu überwinden, und am 23. Auguſt 1340 erhielt Petrarca in Vaucluſe den Brief des römiſchen Senates, worin dieſer ihn in ſchmeichelhaften Ausdrücken einlud, ſich nach Rom zu begeben, und den Lorbeerkranz feierlich in Empfang zu nehmen. Wenige Stunden darauf erſchien eine ähnliche Einladung von Roberto di Bardi, Kanzler der Univerſität Paris, einem Florentiner und genauem Freunde Petrarca's, der natürlich mit deſſen heißen Wünſchen bekannt war. So war alſo das große Ziel des eiteln Mannes erreicht, und Petrarca außer ſich vor Freuden. Doch obgleich alle ſeine Schriften von Vaterlandsliebe und Enthuſiasmus für die Größe Roms und Italiens überſtrömen, ſo wußte er jetzt doch nicht, welcher von beiden Einladungen er folgen ſollte, und entſchloß ſich erſt nach einer brieflichen Berathung mit dem Kardinal Colonna zu der Krönung in Rom. Doch eine feierliche und ceremonienreiche Krönung auf dem Capitol im Angeſicht und unter dem Jubel des ganzen römiſchen Adels und Volkes war ihm zu einfach. Es mußte ein

glänzender Hof mit in das Intereſſe gezogen werden, und ſo beſtand er darauf, vorher von dem König Robert in Gegenwart ſeines ganzen Hofes feierlich geprüft und des Lorbeerkranzes für würdig erklärt zu werden.

Der ſchwache Robert war ſo gut bearbeitet worden, daß er ſich zu der Thorheit bereit finden ließ. Petrarca reiſte 1341 nach Neapel, und ward mit den ausgeſuchteſten Ehrenbezeugungen aufgenommen; der König führte ihn ſelbſt in der ganzen Umgegend von Neapel herum, beſonders auch nach der Grotte Pauſilipo und dem vermeintlichen Grab Virgil's. Täglich waren ſie zuſammen, in Unterredungen über Poeſie, Geſchichte und Philoſophie, wobei Petrarca nicht verſäumte, ſeine überlegene Gelehrſamkeit geltend zu machen. Der König wollte nun auch das Gedicht kennen lernen, worum es ſich eigentlich handelte, und dem zu Liebe er die ganze Krönung hatte beſorgen müſſen. Petrarca las ihm den Theil vor, der bis dahin ausgearbeitet war, und Robert war davon ſo entzückt, daß er den Dichter bat, ihm das ganze Werk zu widmen, was dieſer auch verſprach, aber erſt nach des Fürſten Tode erfüllen konnte. Der Tag des Examens war endlich erſchienen, an welchem Petrarca mit ſeinem Wiſſen vor der ganzen cultivirten Welt einen feierlichen Lärm machen ſollte. Das Examen dauerte drei Tage lang von Morgen bis Abend in Gegenwart des ganzen Hofes über alle Gegenſtände damaliger Wiſſenſchaft, und am Ende deſſelben erklärte der König Robert feierlichſt den Dichter Petrarca des Lorbeerkranzes würdig, und ließ über das Examen und ſein Urtheil eine Urkunde ausfertigen. Er wünſchte, ihn mit eigner Hand in Neapel zu bekränzen, allein Petrarca hatte Gründe, die lange vorbereitete Krönung in Rom vorzuziehen; doch um dieſen wenigſtens durch Etwas an ſeinen Hof zu binden, gab er ihm den Titel eines königlichen Almoſeniers. Beim Abſchied ließ er ſich von Petrarca das Verſprechen geben, bald wieder nach Neapel zu kommen, nahm dann ſeinen eignen Mantel ab, und hing ihn jenem um, damit er ſich am Tage der Krönung damit ſchmücken ſolle.

Petrarca reiſte endlich von Neapel ab, und kam am 6. April 1341 in Rom an. Sein intimer Freund Orſo, Graf von Anguillara, Senator von Rom, hatte zu der Feierlichkeit den Oſtertag, 8. April, beſtimmt, wo das ganz ungewohnte Schauſpiel

eine ungeheure Menschenmenge in die an diesem Tag ohnedies sehr bevölkerte Stadt lockte. Bei dem Aufzug auf das Capitol gingen vor Petrarca zwölf in Scharlach gekleidete Knaben aus den ersten Familien Roms, und hinter ihm an der Spitze des Stadtraths und einer langen Reihe vornehmer Römer der Senator Orso, der ihm dann unter dem Zujauchzen der Menge den Lorbeerkranz auf das Haupt setzte. Die Ceremonie, deren Einzelheiten sehr ausführlich bei dem Biographen Petrarca's, Abbate de Sade, nachzulesen sind, endigte mit einem Gastmahl, welches der Cardinal Stefano Colonna gab.

Höchst befriedigt mit dem Erfolg seiner ehrgeizigen Bemühungen eilte Petrarca nach Avignon, um sich dort in seinem neuen Glanze zu zeigen; aber er fand auf dem Wege so viel schmeichelhafte Ehrenbezeugungen, denen er nicht gern auswich, daß sich seine Rückkehr bedeutend verzögerte. In Parma hatte sein Freund, der schon genannte Azzo da Correggio die Herrschaft, die er für seinen Neffen Martino della Scala verwalten sollte, an sich gerissen, und war, indem er dem Volke Befreiung vorspiegelte, dessen Tyrann geworden. Bei diesem gefiel sich der für Italiens Freiheit und Größe (in seinen Versen) glühende Petrarca so wohl, daß er sich ein Haus in Parma kaufte, und fast ein ganzes Jahr dort blieb, während ihn Azzo mit seinen Plänen zur Beglückung des Volks unterhielt und ihn um seinen Rath fragte. Auf dessen Verwendung erhielt Petrarca die Würde des Archidiakonus an der Hauptkirche in Parma, und bald auch ein Kanonikat in Modena, das er später einem parmesaner Freund abtrat. In dieser Stadt beendigte er auch sein großes Gedicht Africa, woran er vor der Krönung mehre Jahre gearbeitet hatte, nun in wenigen Tagen. Es scheint, daß der letzte Theil, der nach Erreichung seines Zweckes zu Stande kam, und mehr eine abzutragende Schuld als der Erguß seines poetischen Genius war, ihn nicht mehr recht zu interessiren vermochte. Und in der That hat er nach seiner Krönung nichts Großes mehr gedichtet.

Der fast einjährige Aufenthalt in Parma war eine lange Ruhezeit für Petrarca, als ihm eine neue Ehre zugedacht wurde. Clemens VI. war auf Benedict XII. gefolgt, und die Stadt Rom erwählte eine Gesandtschaft aus ihren angesehensten Bür-

gern, den bekannten Cola Rienzi, der durch eine gewisse populäre Beredsamkeit schon damals zu einigem Ansehn gelangt war, an der Spitze, um den neuen Papst zu beglückwünschen. Petrarca, der bei der Krönung das römische Bürgerrecht erhalten hatte, war einer der Gewählten, und schloß sich in Parma der Gesandtschaft an, welche besonders auch einige Gunstbezeugungen für Rom zu erlangen suchen und den Papst dringend zur Rückkehr nach seiner alten Residenz auffordern sollte. Cola Rienzi führte in der Audienz das Wort, und blieb mit Petrarca in Avignon, um fortwährend mit schwärmerischer Beharrlichkeit an seinem Zweck zu arbeiten. Auch Petrarca hatte, wie bei jeder in die Augen springenden Gelegenheit, seine Verse dazu gegeben, und durch eine höchst rhetorische Schilderung der Ehrwürdigkeit Roms den Papst zu bewegen versucht, der aber das friedliche und üppige Leben in Avignon der schwierigen Regierung in Rom weit vorzog, und den Redner Cola Rienzi bald ganz vergaß. Frucht dieser Gesandtschaft war für Italien keine, für Petrarca aber das Priorat von Migliarino in dem Bisthum Pisa und der vertrautere Umgang mit dem Papste, der den durch seine Krönung zur Macht eines Orakels gelangten und von Kaisern und Königen gesuchten und geehrten Mann wahrscheinlich einmal brauchen zu können hoffte.

In Avignon entzündete sich von Neuem die Flamme für Laura, welche ihrerseits gegen den mit solchem Lärm bekränzten Liebhaber weniger spröde gewesen zu sein scheint, und sich die Unterhandlungen seines Vertrauten, des Sennuccio del Bene, der in ihrem Haus Zutritt hatte, gefallen ließ. Wir lernen den Charakter des Dichters in dieser Epoche seines Aufenthalts in Avignon ganz kennen, denn sie war ausgefüllt von brieflichen Unterhaltungen mit seinen Freunden Lälius und Sokrates über den ärgerlichen Luxus und die Ueppigkeit des päpstlichen Hofes, von rhetorischen Sonetten über seine verzehrende Leidenschaft und unerschütterliche Treue für Laura, von der Geburt eines neuen unehelichen Kindes, wahrscheinlich mit der Mutter des ersten gezeugt, dabei von seinen schwärmerischen und mystischen „Gesprächen mit dem heiligen Augustinus", welche der Welt die Ueberzeugung geben sollten, wie sehr er selbst (in seinen Schriften) die Fesseln seiner Sinnlichkeit zu zerreißen wünschte, und worin

eben doch durchschimmert, daß seine Liebe durchaus nicht so unschuldig war, als der schlaue Liebhaber sonst immer den Schein zu geben weiß.

Im Jahr 1343 gab er sich zu einer politischen Gesandtschaft her, die auf seine Ehre entweder in Hinsicht auf seine Moralität oder seinen Verstand einen häßlichen Flecken wirft. Der alte König von Neapel war gestorben, und hatte das Reich seiner Enkelin, der jungen, leichtfertigen, mit dem ungarischen Prinzen Andreas vermählten Königin Johanna überlassen, welche in den Lüsten der Ueppigkeit und Koketterie versunken, gleichsam unter der Vormundschaft des Dominikanermönchs Robert alle Greuel der Anarchie und Thronstreitigkeiten über das Land hereinbrechen ließ. Der Papst benutzte die Verwirrung, um seine alten Ansprüche an die Verwaltung von Neapel hervorzusuchen, er annullirte alle Verordnungen des Königs Robert und alle Schenkungen der Johanna. Zuerst ward Petrarca hingesandt, um die schlechten Geschäfte des Papstes zu betreiben und die für Neapel noch verderblichern Unterhandlungen der Colonna zu unterstützen. Er fand einen durchaus verderbten Hof, an dessen Spitze die leichtsinnige, kokette und unzüchtige Königin stand. Allein diese junge Cleopatra wußte den vierzigjährigen Archidiakonus so schlau zu umgarnen, seiner Eitelkeit und Sinnlichkeit so fein zu schmeicheln, indem sie ihm unter Anderm auch den von ihrem Großvater ihm verliehenen Titel neu bestätigte, und ihren lasterhaften Charakter unter dem Schein von äußerer Bildung, Liebe zu Poesie und Wissenschaft so gut zu verdecken und mystisch zu verschönern, daß der nur für äußern Schein empfängliche, mystische und rhetorische Petrarca von ihr ganz entzückt war, und sich fast ein ganzes Jahr bei ihr gefiel, obgleich er in seinen Briefen an den Kardinal Colonna über den ganzen Hof und besonders den dort herrschenden Dominikaner Robert und dessen Aeußeres sich mit großer declamatorischer Entrüstung ausläßt, wahrscheinlich auch zur Beschönigung seiner mißlungenen diplomatischen Sendung. Endlich sandte der Papst einen Kardinal als Stellvertreter, um der Verhandlung mehr Nachdruck zu geben, und Petrarca kehrte nach einem einjährigen Besuch in Parma, Modena, Verona, an allen kleinen Tyrannenhöfen Norditaliens im Jahr 1345 nach Avignon zurück. Der Papst empfing ihn sehr

freundlich, und wollte ihn zu der Würde eines apostolischen Sekretärs erheben; aber Petrarca war nur empfänglich für Kanonikate, keineswegs aber für Aemter, welche eine geregelte, beständige und ernste Thätigkeit verlangten, und schlug diese Würde sowohl jetzt, als auch später aus, obgleich er kurz vorher Avignon theils aus Verdruß darüber verlassen hatte, daß seine dortigen Gönner nichts für ihn thäten.

Eine neue Begebenheit zog Petrarca's Aufmerksamkeit in hohem Grad auf sich, und er ergriff mit Eifer die Gelegenheit, die leichtgläubige Welt durch Briefe und Verse mit seinem Patriotismus zu erfüllen. Der Schwärmer Cola di Rienzi, welcher seit jener Gesandtschaft an den Papst ziemlich unbemerkt geblieben war, und nur unter der Hand mit Petrarca seinen fanatischen Enthusiasmus für die römische Republik genährt hatte, war bei der wachsenden Anarchie in Rom endlich dem Papst von Johann Colonna als ein taugliches Werkzeug empfohlen worden, um dort das polizeiliche Ansehen wieder herzustellen. Der Papst sandte ihn auch wirklich mit Vollmachten unter dem Titel eines notario della camera di Roma nach dieser Stadt, um das Volk für den Papst zu gewinnen, und die übermächtige Aristokratie wieder in das Gleise zu bringen. Cola di Rienzi wiegelte das Volk gegen den gesammten Adel auf, erhitzte seine Phantasie durch Erinnerungen an das Ansehen und die Wichtigkeit der Plebejer unter den Kaisern bis zur Raserei, stieg in raschem Erfolg bis zu der Macht eines Tribuns und Dictators, und ward aus einem Ordner des Staats sein ärgster Tyrann. Petrarca vernahm mit trunkner Freude den Ruhm, zu welchem sich sein Glaubensgenosse in ganz Italien erhoben hatte, und dessen Gewaltthaten, unter welchen doch seine genauesten Freunde und Gönner, die Colonna und andere Große Roms, bedeutend zu leiden hatten. Indessen die Sache hatte doch, obgleich sie bei dem Hof in Avignon Besorgniß und Mißfallen erregte, einen allgemein-patriotischen Anschein, machte in ganz Italien einen großen Lärm, der Kaiser selbst und Petrarca's Schmeichlerin, die Königin Johanna von Neapel, fanden es vortheilhaft, den Tribun zu ehren, und so konnte Petrarca sich nicht enthalten, einen großen Theil des Ruhmes durch einige von patriotischer Schwärmerei und schwülstiger Rhetorik überströmende Briefe (seine

gewöhnliche Art der Mitwirkung bei jeder großen Unternehmung) für sich zu nehmen, womit er dem Tribun zu seiner Macht Glück wünschte und ihn dringend ermunterte, auf seinem so weise eingeschlagenen Wege fortzufahren. Er war so sehr von dieser Schwärmerei befangen, daß er gar nicht bemerkte, wie sie gleich anfangs in eine gefährliche Narrheit überschlug, und seinen Tribun bei dem heller sehenden päpstlichen Hofe mit aller Energie vertheidigte. Er wollte selbst nach Rom gehen, um dem Demagogen mit gutem Rath zur Seite zu stehen, und nahm von Avignon Abschied. Allein schon in Genua erfuhr er, zu welcher gefährlichen Höhe der fanatische Freiheitssinn des Tribuns gestiegen war; er nahm sich daher vor, die Entwicklung erst in der Ferne abzuwarten, und ging nach Parma. In Parma erhielt er die Nachricht, daß Rienzi mit immer steigender Wuth gegen den ganzen Adel verfahre, und dieser gegen ihn einen Krieg auf Leben und Tod begonnen habe, dem schon viele vornehme Römer, besonders aber aus dem Hause Colonna unterlegen seien. Obgleich ihn diese Nachricht mit Recht sehr schmerzlich traf, benutzte er doch wieder die Gelegenheit, in einem Brief einen enthusiastischen Römersinn aus der alten republikanischen Zeit an den Tag zu legen. Famil. Lib. II, ep. 16. „Obgleich mir auf dem ganzen Erdkreis keine Fürstenfamilie theurer ist, so ist mir doch theurer die Republik, theurer Rom, theurer Italien." Wie sich nach Rienzi's endlichem Sturz Petrarca mit seinem über diese Freiheitsschwindel und ihre Folgen doch gewiß wenigstens höchst verstimmten Gönner, dem Kardinal Colonna, und mit dem päpstlichen Hof wieder ausgesöhnt habe, ist unbekannt; aber er ließ sich vier Jahre lang nach dieser Begebenheit nicht wieder in Avignon sehen.

Im Jahr 1348 wüthete die bekannte schreckliche Pest in einem großen Theil von Europa, welche außer vielen andern ihm bedauerlichen Opfern auch besonders seine Laura wegraffte. Sie starb in Avignon zufällig an demselben Tag desselben Monats und zu derselben Stunde, in welcher er sie in der Kirche Sa. Chiara zum ersten Mal gesehen hatte. Die Trauerbotschaft erreichte ihn zu Parma am 19. Mai, und versenkte ihn in den tiefsten Schmerz. Er erleichterte sich einigermaßen dadurch, daß er ihrem Andenken eine Menge Sonette widmete, welche in den Sammlungen seiner italienischen Gedichte den ganzen zweiten Theil füllen unter der

Aufschrift Rime in morte di Madonna Laura. Ein anderes Denkmal setzte er ihr in mehren Zeilen, die er auf das erste Blatt seiner Abschrift des Virgil setzte (dieser berühmte Codex befindet sich in der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand), wahrscheinlich um sie, da er seinen Virgil immer zur Hand hatte, von Zeit zu Zeit zu lesen, und sich aller Umstände seiner Liebe zu erinnern. Sie lauten: Laura propriis virtutibus illustris, et meis longum celebrata carminibus, primum sub oculis meis apparuit sub primum adolescentiae meae tempus anno Domini MCCCXXVII. die VI. mensis Aprilis in ecclesia S. Clarae Avinione hora matutina. Et in eadem civitate, eodem mense Aprili, eodem die VI eadem hora prima, anno autem MCCCXLVIII ab hac luce lux illa subtracta est, cum ego forte tunc Veronae essem heu! fati mei nescius. Rumor autem infelix per litteras Ludovici mei me Parmae reperit anno eodem mense Majo die XIX mane. Corpus illud castissimum atque pulcherrimum in loco Fratrum Minorum repositum est eo ipso die mortis ad vesperam. Animam quidem ejus, ut de Africano ait Seneca, in Caelum, unde erat, rediisse persuadeo mihi. Hoc autem ad acerbam rei memoriam amara quadam dulcedine scribere visum est hoc potissimum loco, qui saepe sub oculos meos redit, ut scilicet nihil esse deberet (quod) amplius mihi placeat in hac vita, et effracto majori laqueo, tempus esse de Babylone fugiendi, crebra horum inspectione, ac fugacissimae aetatis aestimatione commonear, quod praevia Dei gratia facile erit praeteriti temporis curas supervacuas, spes inanes, et inexpectatos exitus acriter ac viriliter cogitanti. Noch mehrere Verluste erlitt Petrarca in diesem Jahre, worunter ihn besonders der Tod des Kardinals Stefano Colonna und des Vertrauten seiner Liebe, Sennuccio del Bene, schmerzlich traf. Um sich zu zerstreuen, reiste er in der Lombardei herum, und hielt sich abwechselnd an den kleinen Höfen zu Carpi, Mantua, Verona und Padua auf, knüpfte die alten Freundschaften mit den Gonzaga und Scala fester, und machte neue Bekanntschaften mit Manfredi Pio und Jacopo da Carrara, welcher Letztere ihn mit einem neuen Kanonikat beschenkte.

Um diese Zeit verbreitete sich das Gerücht, der Kaiser Karl IV.

wolle einen Zug nach Italien antreten. Eine herrliche Gelegenheit für Petrarca, nun auch noch mit einem Kaiser in Verbindung zu treten, und hier wieder an der Spitze eines patriotischen Unternehmens mitzufiguriren. Mit dem vorigen Kaiser, der lange genug in Italien die Tyrannen bekriegte, konnte der republikanische Dichter keine gemeinschaftliche Sache machen, weil er sonst mit der Kirche und den Tyrannen zerfallen wäre. Nun aber kam eine Creatur des Papstes, ein listiger, habsüchtiger Charakter, den ein Mann wie Dante ganz anders behandelt haben würde; er war Petrarca schon von Avignon her bekannt, seine Ankunft versprach diesem neue Ehren, die ihn nichts als etwas Rhetorik und Mystik, nicht einmal guten Rath kosteten, und so schrieb ihm Petrarca einen unendlich langen Brief (in der Sammlung seiner Werke als Abhandlung angeführt: De pacificanda Italia exhortatio) voll geschraubten Patriotismus und einer gewissen Energie, die keinem Gönner zu nahe trat. Karl IV. antwortete ihm erst nach drei Jahren darauf.

Eine neue Begebenheit zog ihn bald von solchen politischen Geschäften auf einige Zeit ab. Clemens hatte des Bonifazius Speculation auf die Dummheit der Menschen so glücklich gefunden, daß er sich ebenfalls darin zu versuchen beschloß, und nach sophistischen Auslegungen einiger Bibelstellen das große Jubiläum mit seinem Ablaß auf den Zeitraum von funfzig Jahren verlegte, zu welchem er 1350 die gesammte Christenheit durch zahlreiche Emissäre einladen und bearbeiten ließ. Der Erfolg entsprach natürlich seinen Erwartungen, und alle Straßen nach Italien füllten sich mit geldbeladenen Wanderern. Auch Petrarca, den seine Eitelkeit nirgends lange ruhen ließ, und der von keinem Lärm wegbleiben konnte, schloß sich den bezahlenden Gläubigen an. Auf der Reise verweilte er einige Tage in Florenz, um seine vielen Freunde, besonders Boccaccio zu sehen, den er in Neapel kennen gelernt hatte, und an welchen er seitdem durch Gleichheit der Studien innig gefesselt war. Da in Rom zu dieser Zeit besonders der Ort und die Gelegenheit war, sich durch Frömmigkeit auszuzeichnen, so gab sich Petrarca in den damaligen sowie spätern Briefen eine besondere Mühe, diesem Jubiläum eine gänzliche Umwandlung seiner Natur durch die ausgezeichnete Gnade Gottes und Jesu Christi zuzuschreiben. Der fromme

Schein, zu dem er seine Rhetorik zwingt, die Zerknirschung und Reue, die er so angelegentlich an den Tag legt, nachdem seine grauen Haare das Blut abgekühlt haben, die Worte, womit er seine Sinnlichkeit und Neigung zur Wollust im unvermögenden Alter brandmarkt (pestis illa und ea foeditas), lassen übrigens errathen, daß die Sünden seiner Jugend und seines Mannesalters bedeutender waren, als er der Mit- und Nachwelt zu zeigen für gut fand, und daß das dennoch sich davon verbreitende Gerücht ihn bewog, durch eine desto lautere Reue die Welt zufrieden zu stellen. Noch siebzehn Jahre nach dem Jubiläum schreibt er an Boccaccio (Senil. Lib. VIII, ep. 1): „Schon seit vielen Jahren, aber am vollkommensten nach dem Jubiläum blieb ich so frei von jener Pest, daß ich sie jetzt unendlich hasse, mehr als ich sie je geliebt habe; so daß ich bei der Rückerinnerung Scham und Abscheu empfinde. Jesus Christus, mein Erlöser, weiß, ob ich die Wahrheit sage" (diese gar oft in seinen Briefen angebrachte Berufung auf Zeugen, die Niemand fragen kann, machen mir jede seiner Betheuerungen verdächtig); „er, der oft von mir mit Thränen gebeten, mir erbarmungsvoll die Rechte reichte, und mich zu sich erhob."

Nachdem er sich an dem Orte seines frühern Triumphs an alten Erinnerungen sattsam geweidet, kehrte er zu Ende des Jahres nach Padua zurück. Dort fand er seinen Gönner Jacopo da Carrara von einem Verwandten ermordet, was damals in den Familien dieser kleinen Tyrannen nichts Ungewöhnliches war, aber in dessen Nachfolger Francesco einen desto wärmern Verehrer. Die Nachbarschaft von Venedig, auf welches die Thätigkeit und Kraft des berühmten Dogen Andreas Dandolo die Augen der Welt gerichtet hatte, lockte ihn auch dorthin. Er wußte sich bei dem Dogen einzuführen, und durch seine Geschmeidigkeit und sein einschmeichelndes Betragen dessen Freundschaft zu gewinnen, wozu seine Verbindung mit allen großen und kleinen Höfen beigetragen haben mag. Zwischen Venedig und Genua war ein heftiger Rivalitätskrieg im Ausbruch. Petrarca konnte die Gelegenheit nicht besser wünschen, auf eine bequeme Art sehr viel Patriotismus zu zeigen, aber sein Unternehmen hatte denselben Erfolg wie jedesmal, so oft er sich thätig in die Politik einmischte. Er schrieb einen langen, mit vieler Rhetorik und Philo-

sophie ausgeschmückten Brief, um die venetianische Republik von den Segnungen des Friedens zu überzeugen; allein der Doge machte von der Abhandlung den einzigen Gebrauch, den er davon machen konnte: er lobte in der Antwort Petrarca über die Maßen wegen seiner Beredsamkeit.

Aber eine neue Ehre sollte ihm widerfahren. Die Regierung zu Florenz hatte, um die durch die Kriege und die Pest sehr gesunkene Stadt wieder zu einiger Blüthe zu bringen, dort eine Universität gestiftet, und sah sich nach berühmten Männern um, die der jungen Anstalt gleich Festigkeit und Glanz geben sollten. Sie erwählte daher Petrarca zum Director der Universität, und bat ihn um Annahme dieses Amtes in einem ihm durch eine feierliche Gesandtschaft, an deren Spitze sein Freund Boccaccio stand, überbrachten sehr schmeichelhaften Brief, worin er zugleich von dem auf ihm lastenden Exil befreit und in alle seine Güter und bürgerlichen Rechte wieder eingesetzt wurde. So angenehm Petrarca diese Ehrenbezeigung war, so hinderte ihn doch seine schon angeführte Scheu vor bindenden und regelmäßige Thätigkeit erheischenden Aemtern, sich in den einfachen Stand eines berühmten Gelehrten in einer Stadt ohne Hof zu begeben. Petrarca schlug nicht die Güter, aber das Amt aus, und ging im Juni 1351 nach Avignon zurück. Hier fand er einen zügellosen Hof, an dem alle liederlichen Weiber der Provence Zutritt hatten, und von dem Papst und seiner Maitresse durch Schwelgereien und Ueppigkeiten aller Art unterhalten wurden. Petrarca schilderte diese Greuel und das Sinken der Kirche und des eigentlichen Hauptsitzes derselben mit glühenden Farben, welche bei den ungeduldig werdenden Römern ihre Wirkung nicht verfehlten, obgleich er zu derselben Zeit die eben so liederliche Königin Johanna von Neapel, die ungeachtet des schweren Verdachts des Gattenmordes mit ihrer üppigen Begleitung mit unerhörter Frechheit auftrat, mit dem ganzen Aufwand seiner sophistischen und galanten Beredsamkeit vertheidigte.

Am Ende des Jahres 1352 starb Clemens VI., und ihm folgte Innocenz VI. Unter diesem Papst erwartete Petrarca keine Nahrung für seine Eitelkeit, keinen Einfluß und keine Gelegenheit zu Glanz. Denn dieser Oberhirte schien nicht viel auf seine poetische, und noch weniger auf seine politische und diplomatische

Tüchtigkeit zu halten. Petrarca entfernte sich also von Avignon, ohne den Hof gesehen zu haben, und suchte den Ruhm wieder in Italien; diesmal in Mailand, wo ihn der größte Tyrann Italiens, der Erzbischof Giovanni Visconti, der weltliche und geistliche Macht mit kräftiger Hand selbst gegen den Bann des Papstes behauptete, ihn dringend bei ihm zu bleiben aufforderte und alle Mittel in Bewegung setzte, ihm seinen Aufenthalt angenehm und dadurch dauernd zu machen. Er besorgte ihm ein schönes Haus in reizender Lage, und gab ihm kein Amt, aber doch nach seinem Gefallen Sitz und Stimme in seinem Rath. So wurde Petrarca 1354 an der Spitze einer großen Gesandtschaft nach Venedig geschickt, um Frieden für Genua zu erwirken, das sich nach einer großen Niederlage in den Schutz der Visconti geflüchtet hatte; aber auch diesmal scheiterte seine Beredsamkeit an der venetianischen Politik. Andrea Dandolo begann den Krieg gegen Mailand und Genua, der aber bald eine für Venedig sehr unglückliche Wendung nahm, und dem ehrgeizigen Dogen das Leben kostete. Auch Giovanni Visconti starb bald, und hinterließ die blühendste Macht Italiens seinen Neffen, Matteo, Barnabo und Galeazzo, kräftigen, aber auch grausamen Tyrannen, und ebenfalls besondern Freunden und Verehrern Petrarca's.

Gegen diese Herren von Mailand zog sich nun unter Antrieb des Papstes und der Venetianer ein mächtiges Bündniß in Oberitalien zusammen, und die Venetianer und Florentiner riefen Karl IV. aus Deutschland zu ihrer Hülfe herbei. Petrarca schrieb einen zweiten Brief an den Kaiser, und lud ihn dringend ein, nach Italien zu kommen, obgleich dieser als Feind seiner Gönner in Mailand kommen sollte, und als Karl, nicht durch Petrarca's Declamation, sondern durch venetianisches und florentinisches Gold bewogen, in der Lombardei erschien, beeilte sich der Dichter, ihm in Mantua aufzuwarten. Es ist unbegreiflich, wie Petrarca bei seiner Charakterschwäche und der Zweideutigkeit in seinem politischen Betragen, sowie früher in dem Verhältniß zwischen den Colonna und Rienzi, so auch jetzt zwischen den Visconti und ihren Feinden, doch immer seinen Credit und sein Ansehen bei Freund und Feind erhalten konnte. Er blieb acht Tage in Mantua, immer um des Kaisers Person, war bei allen Verhandlungen der Verbündeten gegen die Visconti zugegen, und schloß sich später

doch wieder aufs Engste an diese an, als er sich in seinen Erwartungen auf den Kaiser getäuscht sah. Karl IV. hatte nur seine Krönung in Mailand und Rom und nebenbei Gelderwerb im Auge, und erreichte alles dieses mit einigen Aufopferungen von kaiserlicher Macht, Ansehen und gutem Ruf. Wie sehr Petrarca von dem Kaiser geehrt worden sei, und wie sehr er ihm geschmeichelt habe, erzählt er selbst in einer Menge rhetorischer Briefe aus jener Zeit. Karl, welcher in Italien erst merkte, zu welcher orakelmäßigen Macht Petrarca gelangt war, und ihn wahrscheinlich auf seiner Reise noch gut benutzen zu können hoffte, bot ihm an, seiner Krönung in Rom beizuwohnen, was aber dieser ausschlug. Bei seinem Abschied vom Kaiser unweit Piacenza machte ein toskanischer Ritter im Gefolge eine treffende Bemerkung über ihn. Er nahm Petrarca bei der Hand, und sagte zu Karl: „Dies ist der Mann, von welchem ich Euch oft geredet; er wird Euren Namen verherrlichen, wenn Eure Thaten es verdienen; im andern Fall weiß er zu reden, aber auch zu schweigen."

Karl IV. hatte die Reise nach Rom und zurück im Fluge gemacht, sich krönen lassen, aus jedem Umstand an den kleinen Höfen und in den Städten einen reichlichen Gelderwerb gezogen, und statt Ordnung zu stiften, die Verwirrung überall noch vermehrt. Petrarca sah sich also am Ende dieses Zuges in seinen patriotischen Erwartungen außerordentlich getäuscht, oder stellte sich wenigstens so, denn der große Politiker, der schon drei Päpsten guten Rath ertheilt hatte, mußte des Kaisers offne Geldpolitik am ersten Tage durchschauen. Er beschwichtigte auf jeden Fall die Welt durch einen höchst patriotischen Brief voll heftiger Vorwürfe gegen den Kaiser; allein Tiraboschi glaubt mit Recht, daß dieser Brief nicht abgeschickt worden sei. Im Gegentheil ließ Petrarca, der nun den Visconti ganz ergeben war, von diesen sich zu einer Gesandtschaft an den Kaiser nach Deutschland gebrauchen, um diesen von dem gedrohten Entschluß eines Krieges gegen Mailand abzubringen. Da das lombardische Bündniß ohnedies schon größtentheils mit den Visconti Frieden gemacht hatte, und der Kaiser in dem Unternehmen keine gute Geldspeculation sah, so war das Geschäft in Prag bald abgemacht, wobei Petrarca wieder die größten Schmeicheleien und Ehrenbezeugungen empfing; ja kurz nach seiner Rückkunft in Mailand erhielt

er vom Kaiser das Diplom eines Pfalzgrafen mit allen Rechten und Privilegien.

Wenn man Petrarca's Briefen aus dieser Zeit glauben darf, so fing er nun an, ein äußerst stilles, zurückgezogenes und philosophisches Leben zu führen, nachdem er ein Landgut drei Miglien von der Stadt, bei Garignano bezogen hatte. „Mein Leben", schreibt er, „ist immer sehr einförmig (?) gewesen, seitdem sich in mir mit zunehmenden Jahren jene verderbliche Flamme, die mich so lange verzehrte, gelöscht hat. Doch es ist vielmehr ein himmlischer Thau gewesen, der sie ausgelöscht hat. Denn sieht man nicht täglich Greise zu großer Unehre der Menschheit in Unenthaltsamkeit versenkt. — Meine Gesundheit ist so kräftig, daß weder ein reiferes Alter, noch ernstere Beschäftigungen, noch Enthaltsamkeit, noch Geißeln, je dieses widerspenstige Thier ganz bändigen können, dem ich fortwährend den Krieg mache. Ich vertraue auf die Gnade Gottes; ohne sie würde ich gewiß fallen, wie es mir sonst schon geschehen ist. Oft gegen Ende des Winters muß ich die Waffen wieder ergreifen, und auch jetzt kämpfe ich für meine Freiheit. — Meine ganze Hoffnung beruht darauf, daß ich mit Hülfe Jesu Christi die Feinde besiege, die mich in der Jugend so oft besiegt haben, und dieses empörerische Thier bändige, dessen Treiben mir so oft die Ruhe stört. Was die Glücksgüter betrifft, so bin ich gleich weit von beiden Extremen entfernt, und glaube mich in der so wünschenswerthen Mittelmäßigkeit zu befinden. Eine einzige Sache kann noch den Neid Anderer erregen: daß ich nämlich mehr geehrt werde, als ich wollte, und mehr, als es meiner Ruhe zuträglich wäre. Nicht nur der große Fürst Italiens (Galeazzo Visconti) mit seinem ganzen Hof liebt mich und ehrt mich, sondern auch sein ganzes Volk achtet mich, mehr als ich verdiene, und liebt mich ohne mich zu kennen und ohne mich zu sehen; denn ich lasse mich selten öffentlich sehen, und vielleicht bin ich gerade deswegen geliebt und geehrt. Die Güte, welche Alle für mich haben, fesselt mich so an Mailand, daß ich selbst die Häuser, die Erde, die Luft, die Mauern liebe. — Wenn ich ausgehe, entweder um meine Pflichten bei dem Souverain zu erfüllen, oder aus andern Gründen der Convenienz, grüße ich rechts und links mit einfachem Kopfneigen, ohne zu reden oder mich mit Einem aufzuhalten. —

Ich habe für den Sommer ein herrliches Landgut bei Mailand genommen, und führe dort mein gewöhnliches Leben, außer daß ich dort noch freier und von den langweiligen Verhältnissen der Stadt entfernter bin. Nicht weit von meinem Haus ist eine schöne neuerbaute Karthause, wo ich zu jeder Stunde des Tages jene unschuldigen Vergnügungen finde, welche die Religion gewähren kann. Ich wäre beinahe in das Kloster eingezogen, die guten Mönche waren es zufrieden und schienen es sogar zu wünschen; aber ich hielt es doch für besser, in ihrer Nähe zu wohnen, so daß ich ihren geistlichen Uebungen beiwohnen kann. Ihre Thür ist mir immer offen, ein Vorrecht, daß Wenige genießen. — Ihr wollt noch den Stand meines Vermögens kennen, und wissen, ob Ihr dem über meine Reichthümer verbreiteten Gerücht glauben sollt. Ihr sollt die reine Wahrheit erfahren. Meine Einnahmen haben sich vermehrt, ich bekenne es, aber im Verhältniß auch meine Ausgaben. Ihr kennt mich: ich bin nie weder ärmer noch reicher gewesen. Die Reichthümer vermehren die Bedürfnisse und Wünsche, und führen so zur Armuth. Aber ich habe bis jetzt das Gegentheil erfahren. Je mehr ich besessen habe, desto weniger habe ich gewünscht: der Ueberfluß hat mich ruhiger und gemäßigter in meinen Wünschen gemacht. Nichtsdestoweniger weiß ich nicht, was mir geschähe, wenn ich große Reichthümer hätte; sie würden vielleicht in mir dieselbe Wirkung wie in Andern hervorbringen." — Dies ist ungefähr die Art, wie Petrarca seine Gesinnungen für das Urtheil der Nachwelt zurecht zu legen wußte. Tirabaschi, Ginguené und andere Verehrer können gar nicht genug seine liebenswerthe Aufrichtigkeit loben (quell' aurea sincerità che ce lo rende si amabile); sie werden aber einige Zweifel allen Denen erlauben, welche Petrarca's Handlungen mit seinen Declamationen zu vergleichen verstehen.

Bei diesem stillen Aufenthalt unter den Karthäusern, wobei seine Eitelkeit doch auch manche kleine Feste zu finden wußte, wie er denn einmal in Bergamo von dem Gouverneur, Commandanten und der ganzen Stadt wie ein Fürst empfangen wurde, beschäftigte er sich meist mit den Kirchenvätern, dann fortwährend mit Virgil und besonders mit Cicero's Briefen. Dieser letztere Sympathie gibt ein ziemlich klares Zeugniß für seine Denkweise, uud erklärt die Sorgfalt, die er anwendete, seine eignen

unzähligen Briefe auf die Nachwelt gelangen zu lassen. Ein Besuch, den er während dieser Zeit von Boccaccio erhielt, gab seinem Studium des Alterthums einen neuen Schwung, indem Beide sich ihre Ideen, Entdeckungen alter Handschriften und Kenntnisse austauschten. Petrarca hatte seinem Freund ein Exemplar seiner lateinischen Eclogen geschenkt, und dieser ehrte Petrarca unstreitig zu hoch dadurch, daß er ihm bei seiner Rückkehr von Florenz aus eine mit eigner Hand verfertigte Abschrift von Dante's Divina Commedia schickte, und ihm in einem Briefe, der ihm alle Ehre macht, das Studium derselben aufs Angelegentlichste empfahl. Die Italiener geben sich alle Mühe, Petrarca von dem Verdacht des Neides und der Eifersucht gegen seinen unerreichbaren Vorgänger zu reinigen. Aber schon der Umstand, daß er Danten fast ganz ignorirt, ihn, von dem die ganze gebildete Welt erfüllt war, kaum zwei oder dreimal in seinen Versen anführt, und ihn da wie zum Hohn mit Fra Guittone von Arezzo und Cino von Pistoia zusammenwirft, gibt einen starken Beweis, den keine Sophistik umstoßen kann *). In Folge jenes angeführten Besuchs hatte Boccaccio, dem der Ruf Dante's und Petrarca's nahe ging, in einem Augenblick der Niedergeschlagenheit beschlossen, seine Dichtungen zu verbrennen, und Petrarca seinen Vorsatz mitgetheilt. Dieser suchte ihn davon in einem Brief abzubringen, der von ganz grob aufgetragener Demuth und Bescheidenheit so überströmt, daß die Heuchelei gar leicht durchzusehen ist. „Du bist Philosoph und Christ", schreibt er, „und doch bist du unzufrieden mit dir, weil du nicht auch berühmter Dichter bist. Da ein Anderer den ersten Platz einnimmt, so

*) In dem Sonett auf den Tod des Vertrauten seiner Liebeshändel, Sennuccio del Bene, sagt er:

Ma ben ti prego, che 'n la terza spera
Guitton saluti, e Messer Cino, e Dante,
Franceschin nostro, e tutta quella schiera.

Und im Trionfo d'Amore, cap. 4.

Così or quinci, or quindi rimirando
Vidi in una fiorita e verde piaggia
Gente, che d'amor givan ragionando.

Ecco Dante, e Beatrice; ecco Selvaggia;
Ecco Cin da Pistoia; Guitton d'Arezzo.
Ecco i due Guidi, che già furo in prezzo;
Onesto Bolognese; e i Siciliani.

ſtrebe nach dem zweiten, und ich will mir den dritten nehmen.“ Boccaccio bemerkte die Ironie und Heuchelei, ſchickte ihm zur Antwort Dante's großes Gedicht, und beſchwor ihn, er möge nicht verſchmähen, das Werk eines großen Mannes zu leſen, von deſſen Haupt das Exil und der Tod in der Blüthe ſeines Lebens den Lorbeer geriſſen hätten. „Lies ihn, ich beſchwöre dich; dein Genie erhob ſich bis zum Himmel und dein Ruhm verbreitete ſich über die Gränzen der Erde. Aber bedenke, daß Dante unſer Mitbürger iſt, daß er gezeigt hat, was unſere Sprache vermöge, daß ſein Leben unglücklich war, daß er Alles für den Ruhm unternommen und ausgeführt hat, und daß er von Verläumdung und Neid bis zum Grabe verfolgt worden iſt. Wenn du ihn lobſt, wirſt du ihn ehren, und dich ehren, und Italien ehren, deſſen größter Ruhm und einzige Hoffnung du biſt.“ Dieſe Ermunterung zum Studium der Divina Commedia, wobei der Hauptgrund, der unerreichbaren Vortrefflichkeit des Werkes, ganz weggelaſſen, und gleichſam das Mitleid mit dem Dichter in Anſpruch genommen iſt, mag Boccaccio wegen ſeines guten Willens und Eifers hingehen, den er überdies noch gegen Petrarca dadurch entſchuldigen zu müſſen glaubt, daß er Danten durch Lehre und Beiſpiel viel verdanke. Petrarca läßt in ſeiner Antwort dieſe Entſchuldigung auch ganz gelten, und hebt hervor, daß dieſer Grund bei ihm wegfalle. „Du führſt beſonders dieſen Grund für deinen Eifer an, daß Jener in deiner Jugend dein erſter Führer in den Studien, deine erſte Fackel war *), während ich ihn nie geſehen habe, außer ein einziges Mal, da er mir in der Ferne gezeigt wurde, als ich noch ein Kind war. Er wurde mit meinem Vater verbannt, welcher ſich dem Unglück unterwarf, und ſich ganz der Sorge für ſeine Kinder hingab. Der Andere hingegen (Dante) widerſtand, und ganz für den Ruhm lebend, ſetzte er die eingeſchlagne Bahn fort. Wenn er noch lebte, und ſein Charakter mit dem meinigen ſo übereinſtimmte, wie es ſein Genius that, ſo würde er keinen beſſern Freund als mich gehabt haben.“ — Der ganze Brief (Purgatio ab invidis objectae calumniae), worin ſich Petrarca

*) Inseris nominatim hanc hujus officii tui excusationem, quod ille, te adolescentulo, primus studiorum dux, prima fax fuerit.

von dem Verdacht des Neides und der Eifersucht gegen seinen größern Meister reinigen will, ist so geschraubt, so voll Widersprüche und Zweideutigkeiten, daß die wahre Gesinnung nur desto deutlicher hervortritt. Der Name Dante's ist mit größter Vorsicht und wahrer Kunst in dem ganzen Schreiben vermieden, was seine Verehrer zu der Behauptung benutzten, als sei gar nicht von Dante die Rede. Der Grund, den er für seine geflissentliche Vernachlässigung Dante's angibt, ist gar seicht und sogar albern, weil er nämlich sich von Jugend auf vorgenommen, auch in italienischer Sprache zu dichten, und daher gefürchtet habe, ein knechtischer Nachahmer zu werden. Er ist nichts destoweniger in seinem lateinischen Gedicht ein Nachahmer des Virgil und in seinen Sonetten ein sehr serviler Nachahmer der Provenzalen und selbst des Dante geworden. Und seine Betheurungen, mit denen er nicht karg ist, machen die Sache am wenigsten gewiß, da er an andern Orten gerade das Gegentheil sagt. „Ich schwöre dir, und du glaube es; sein Geist und sein Styl erfreut mich, und ich pflege nie anders als mit großem Lob davon zu reden."

Im Jahr 1360 wurde ihm von Galeazzo Visconti eine von jenen Gesandtschaften aufgetragen, die so ganz für ihn gemacht waren, und wobei er immer am meisten ausrichtete. Der König Johann von Frankreich war aus seiner Gefangenschaft in England zurückgekehrt, und Petrarca sollte ihm im Namen seines jenem verwandten Hofes Glück zur Befreiung wünschen. Er feierte in Paris einen seiner gewohnten Triumphe, alle Professoren brachten ihm ihre Huldigung, der König und der Dauphin suchten ihn vergebens an ihrem Hofe zurückzubehalten, und er kehrte mit Ehren, Geschenken und Versprechungen überhäuft, nach Mailand zurück. Dort erwartete ihn eine neue Einladung vom Kaiser Karl IV., an seinen Hof nach Prag zu kommen. Allein Petrarca war, wie uns Tiraboschi sagt, „ein zu großer Feind des Lärms und Ehrgeizes", um diese Einladung anzunehmen. Er schrieb einen Brief voller Schmeicheleien, Lobeserhebungen und Entschuldigungen, ließ etwas Patriotismus einfließen, und lud den Kaiser mit dem gewohnten Pathos dringend ein, nach Italien zu kommen, und dort Einigkeit und Ruhe zu schaffen. Man muß in Hinsicht auf Petrarca ganz blind sein wollen, wenn man in diesen Briefen nicht die Heuchelei des Mannes erkennt, der den

Kaiser, seine Habgier und egoistische Politik kannte, und ihm beim ersten Zug die Verwünschungen der betrogenen Vaterlandsliebe nachgeschickt hatte. Frucht dieses politischen Geschäfts war für Italien natürlich keine, für Petrarca aber ein schmeichelhafter Brief und eine goldne Tasse, die der ebenso aufrichtige Kaiser dem brauchbaren Schwärmer zusandte.

Im folgenden Jahr ließ ihm Innocenz VI. das Amt des apostolischen Sekretärs anbieten; Petrarca schlug es abermals aus, konnte sich aber in dem Antwortschreiben nicht enthalten, seiner durch frühere Vernachlässigung des Papstes verletzten Eitelkeit Luft zu machen. Während er nun vor Pest, Krieg und Heereszügen deutscher, italienischer und französischer Völker aus einer Stadt in die andere zog, ward er auch noch geistig durch Einladungen nach Deutschland, Frankreich und an alle italienische Tyrannenhöfe beständig hin und her gezogen. Er hielt sich endlich einige Zeit in Venedig und im Sommer in Pavia fest, wo er sehr geehrt wurde.

Urban V., der 1365 den heiligen Stuhl bestiegen hatte, beschloß endlich nach langer Entfernung der Päpste seinen Sitz wieder in Rom aufzuschlagen. Da dieser Entschluß in Italien einen großen Jubel erregte, so konnte Petrarca nach seiner Gewohnheit die Gelegenheit, ohne große Mühe viel von sich reden zu machen, nicht vorüber gehen lassen. Er schrieb also dem Papst einen langen Brief, eine wahre Abhandlung, um ihn in seinem Vorsatz zu bestärken, verwickelte sich aber darin so sehr in das Pathos, die Philosophie, Rhetorik und Sophistik, daß der Papst sich über die meisten Redensarten von seinem Sekretär einen Commentar mußte verfassen lassen, und der ganze Hof über die Gelehrsamkeit in Verwunderung gerieth. Als Urban V. 1366 in Rom angekommen war, verfolgte ihn ein neuer, ebenso langer Brief Petrarca's, worin die Freude von ganz Italien in ebenso schwierigen und verwickelten Redensarten abgefaßt war. Alle diese Betheurungen von Ergebenheit und Anhänglichkeit verhinderten übrigens keineswegs Petrarca, der meistens bei seinen Handlungen nichts mehr von seinen Worten wußte, sich an des Papstes ausgemachte und hartnäckigste Feinde, die Visconti in Mailand, aufs Engste anzuschließen. Urban bildete gegen diese kriegerischen Tyrannen unter allen lombardischen Großen eine mächtige Ligue,

deren Haupt der Kaiser Karl IV. war. Galeazzo schickte den Petrarca an den päpstlichen Legaten nach Bologna als Unterhändler des Friedens, aber diese diplomatische Sendung des Rhetors und Sophisten hatte ebenso wenig Erfolg, als alle seine übrigen. Galeazzo mag dies auch eingesehen haben, denn er wandte sich zu gleicher Zeit mit ganz andern Mitteln auf eine andere Seite, und schickte dem Kaiser Gold, was sogleich den Frieden bewirkte.

Während Petrarca so für die Feinde des Papstes arbeitete, muß er sich zugleich durch unbekannte Mittel in dessen Gunst zu setzen gewußt haben, denn Urban lud ihn durch ein schmeichelhaftes Schreiben nach Rom ein. Obgleich Petrarca von Alter und Krankheit zur Ruhe gemahnt war, so konnte er doch nicht widerstehen; er machte sein Testament und begann die Reise. Aber schon in Ferrara nöthigte ihn die zunehmende Schwäche, sein Vorhaben aufzugeben, und nach Padua zurückzukehren. Diese Vorzeichen des Alters bewogen ihn denn endlich, sich von dem Lärm der Städte und Höfe zu entfernen. Er suchte sich einen friedlichen Landsitz in dem schönen euganeischen Gebirg, und seine Wahl fiel auf das Dorf Arquà, wo er sich ein Haus, ungefähr zehn Miglien von Padua erbaute, und darin mit seiner verheiratheten Tochter, deren Mann und einem Geistlichen, die letzten vier Jahre ziemlich ruhig unter Studien und Andachtsübungen zubrachte. Nur einmal noch ward er aus dieser Ruhe herausgerissen. Francesco da Carrara, Herr von Padova, war in einem Krieg mit Venedig ins Gedränge gekommen, und mußte um Frieden bitten. Er wurde ihm unter der Bedingung zugestanden, daß er seinen Sohn nach Venedig schickte, um sich zu rechtfertigen und Treue zu schwören. Zu diesem schweren Gang ward Petrarca zum Führer und Sprecher ausgesucht, und es wird erzählt, daß er von der Majestät des versammelten Senats betroffen, am ersten Tag seine Rede nicht halten, sondern erst in der folgenden Sitzung die nöthige Sammlung des Geistes dazu erhalten konnte, wo dann die Gesandtschaft ihren Zweck vollkommen erreichte.

Nach diesem Geschäft zog er sich kränklich nach Arquà zurück. Ein schleichendes Fieber verzehrte seine Kräfte; doch wollte er von seinen gewohnten Studien und Arbeiten nicht ablassen. So traf ihn seine Familie am Morgen des 19. Juli 1374 todt

in seiner Bibliothek, das Haupt auf ein Buch gelehnt. Er war an einem Schlagfluß im Alter von siebenzig Jahren gestorben. Das Gerücht von seinem Tod verbreitete in Kurzem in ganz Padua Schrecken und Trauer. Francesco da Carrara, der ganze Adel von Padua, der Bischof, das Kapitel, die Geistlichkeit, das Volk wohnte seinem Leichenbegängniß bei. Sein Schwiegersohn, Francesco Borsano, ließ ihm unweit der Kirche zu Arquà ein marmornes Grabmal auf vier Säulen errichten, wo seine Gebeine ruhen, und das noch dort zu sehen ist.

Dies war der Mann, den der größte Theil von Italien noch jetzt vergöttert, der Mann, der in seinem politischen und poetischen Leben von einem Triumph zum andern zog, ohne deswegen viel mehr gethan zu haben, als sich, selbst wenn der Erfolg unglücklich war, in das beste Licht zu setzen. Daher brachten fast alle seine politischen und diplomatischen Geschäfte nur ihm Nutzen, und war er auch nicht schwierig in der Wahl der Sache, die er ergriff. Er besaß die Kunst in hohem Grade, Schein zu machen, und die noch schwierigere Kunst, mit den entgegengesetztesten und feindseligsten Parteien zu gleicher Zeit im besten Einverständniß zu leben. So zog er aus jedem Unglück seines Vaterlandes Vortheil für sich, und gelangte zuletzt zu der Macht eines Orakels. Diese Macht wußte er sich durch eine unglaubliche Menge Briefe voll schmeichelnder und kriechender Sophistik an Päpste, Kaiser, Könige und kleinere Tyrannen zu befestigen, und sich immer im Andenken zu erhalten. Er setzte sich scheinbar immer in Sympathie mit den allgemeinen Wünschen der Zeit, schmeichelte den Ohren der Römer mit Declamationen über die ehemalige große Republik, den Italienern mit Lobeserhebungen über die Vorzüge ihres Landes, Papst und Kaiser, Jedem nach seiner Art, und ihren erbittertsten Feinden ebenso. So ward' er der Mann des Volks, weit über Dante erhoben, und ist's bis auf den heutigen Tag geblieben. Denn er bildete alle Seiten des damals sich festsetzenden Nationalcharakters aufs Vollkommenste in sich aus, so daß jeder Italiener ihn gern für den Seinigen erkennt, und sein dauernder Ruhm, den man sich außerdem gar nicht erklären könnte, eigentlich in einem symbolischen Kultus das Nationalcharakters fortlebt. Denn noch immer gilt, was auch Petrarca für das Höchste hielt, die höchste Ausbildung der Form und des

Scheins, noch immer die Troubadourpoesie, welche Petrarca zur höchsten Ausbildung brachte, noch immer die unglückliche Sonettenwuth, worin manches Talent zu Grunde geht, noch immer die wirkungslose Eitelkeit auf längst verschwundene, spurlose Heldenthaten, mit deren Lobe noch die neusten Tragödiendichter ihre Werke populär machen, noch immer die Lieblingserinnerung an die scheinbar große Zeit der Republiken, womit auch die neuern Romane angefüllt sind. So konnte Petrarca mit großer Behaglichkeit in seinem Briefe an die Nachwelt sagen, daß er die Gunst Aller in höchstem Grade bis zu Erweckung des Neides besessen habe. Nur gegen *einen* Mann fühlte er in richtiger Würdigung den Neid, den ihm Andere zollten, gegen den Mann, mit dem er in keiner Hinsicht verglichen werden kann, der zu wenig italienische Eigenschaften besaß, um dem Kultus der Nationalität als Symbol zu dienen, der aber fähig war, die Divina Commedia zu schreiben.

Petrarca's größtes Verdienst, das um die Wiederbelebung der alten Literatur, gehört nicht in unsern Plan; wir würden uns sonst gerne weitläufig darüber auslassen, schon um den Verdacht eines vorgefaßten Urtheils zu entfernen. Seinen Bemühungen und seinem Enthusiasmus, besonders für die Römer, verdankt die Philologie und Alterthumskunde außerordentlich viel; denn nicht nur ging er selbst unablässig auf Entdeckungen der klassischen Schriften aus, sondern jene Wissenschaften gelangten durch ihn zu Ansehen und wurden selbst zu einer Liebhaberei, deren Uebermaß im sechzehnten Jahrhundert der italienischen Poesie nachtheilig war. Er zuerst legte eine Sammlung römischer Münzen zum Behuf der Geschichte und Chronologie an, und trieb überall geographische Karten und Bücher zusammen. Doch am meisten suchte er mit unermüdlichem Eifer Schriften der Alten, und begeisterte zu denselben Anstrengungen in seiner ausgebreiteten Correspondenz alle seine Freunde in Italien und selbst in Frankreich, England und Spanien. Von allen Orten erhielt er auch durch Geschenke erfreuliche Beweise der Anerkennung seines Eifers. Von Constantinopel aus ward ihm eine vollständige Copie der Homerischen Gedichte geschickt. Da ihm aber die griechische Sprache immer mehr fremd blieb, so wandte er seine besondern Nachforschungen auf die römischen Schriftsteller, und sein Brief

an seinen Bruder Gherardo (Famil. Lib. III, ep. 18.) gibt ein Zeugniß von seiner stets wachsenden Leidenschaft für dieselben. Er gab sich alle Mühe, den Livius zu vervollständigen, von welchem damals nur die erste, dritte und vierte Decade vorhanden war; auch das Buch des Varro, Rerum humanarum et divinarum antiquitates, das er in seiner Jugend einmal gesehen hatte, suchte er, wiewohl vergebens, wieder auf, sowie Cicero's Abhandlung De Gloria, die er einmal besessen hatte, und die durch einen Freund, dem er sie geliehen, und der sie aus Noth verkaufte, auf immer verloren ging. Glücklich war er durch den Fund von Quintilian's Institutionen, 1350 in Florenz, obgleich sein Exemplar noch unvollständig war, und erst im folgenden Jahrhundert ergänzt worden ist. Am meisten verdanken ihm die Freunde des Cicero. Dieser war nebst Virgil sein beständiger Begleiter und der Gegenstand seiner unablässigen Nachforschungen. In Lüttich entdeckte er zwei Reden des Cicero, und nahm sogleich eine Copie davon; mehre Jahre später schrieb er eigenhändig eine große Sammlung dieser Reden ab. In Verona fand er die Briefe ad Familiares, und nahm eine Copie derselben, sowie die ad Atticum, welche beide Manuscripte noch in der Laurenziana in Florenz aufbewahrt werden.

Was allein in diesem Werk Berücksichtigung verdient, ist gerade das, worauf Petrarca am wenigsten Werth zu legen der Welt vorgibt, was aber in der That in poetischer Hinsicht einen sehr untergeordneten Werth hat, seine italienischen Rime. Petrarca gilt für den größten Lyriker in Italien; aber die Lyrik selbst ist dort im höchsten Grad beschränkt. Die Ursachen dieser gerade für dieses Land merkwürdigen Erscheinung sind schon früher (Abschnitt III, § 10 dieses Bandes) weitläufiger auseinandergesetzt. Sie beruhen alle hauptsächlich auf dem unglücklichen Umstand, daß den Italienern eine naturgemäße nationale Entwicklung verloren ging, indem sie sich nicht aus den Anfängen eigner roher Kraft herausbilden konnten, sondern auf einen Stamm eines fremden, einstens höchst kultivirten Volkes aufgepfropft waren. Dadurch gingen sie jener ersten Kindheit der Nationen voll naiver und mächtiger Gefühle verlustig, sie waren durch jene alten Hofmeister schon früh altklug geworden, und hatten statt Natur und Wahrheit die heterogensten, ihnen überlieferten Dinge, alte

Verfeinerung der Sinnlichkeit, neue Subtilität des Verstandes, Geschraubtheit und Aristotelisches Christenthum in sich aufnehmen müssen. Daß die Nationalentwicklung überhaupt mangelhaft von Statten ging, sieht man schon daraus, daß die Italiener nach Dante, Petrarca und Boccaccio lange noch nicht wußten, welche Sprache sie sich aneignen sollten, und erst nach langer Wahl und langen Kämpfen die italienische Sprache sich im sechzehnten Jahrhundert geltend machte.

Was aber auf ihre Nationalpoesie am meisten verderblich wirkte, war die altklassische Literatur, die Poesie der Provenzalen, besonders da sie ihnen in ihrem Verfall zukam, und hauptsächlich der Umstand, daß sie vor und zugleich mit dem Anfang ihrer Poesie eine über diese herrschende, schon genau abgegränzte Philosophie besaßen, und daß diese ein Amalgam von alten und neuen Ideen, zum großen Theil ein Gewirr voller Unsinn war, worin der prüfende Verstand nur in Subtilitäten, das Gefühl in sclavische Mystik und die Phantasie in die gröbsten Ausschweifungen verfiel. Die Dichter waren größtentheils nicht gottbegeisterte Seher, sondern Philosophen, und zwar Scholastiker, ihre Phantasie, noch ehe sie sich der Begeisterung hingeben konnte, theils in die kirchlichen Schranken, theils in die längst geheiligten Gesetze einer vor ihrer Poesie schon bestehenden Poetik gebannt. Dazu kam die den Arabern nachgeahmte provenzalische Poesie, welche in ganz Italien verbreitet und den Italienern so eingeimpft war, daß Viele selbst in jener Sprache dichteten. So ward das italienische lyrische Gedicht nur ein italienisches Troubadourlied (jede höhere Poesie galt nur in lateinischer Sprache), und zeigte dieselbe überschwängliche Subtilität in der Liebe, dieselbe widerliche Verfeinerung und Zerlegung dunkler Gefühle, dieselben geheuchelten Schmerzen und Kämpfe der Leidenschaften, denen man schon im kalten Ausdruck die Unwahrheit anmerkt, dieselbe eingebildete Krankheit.

Dies Alles führte zur Unnatur, und erstickte Geist und Gefühl. Desto eifriger warfen sich die Dichter auf die Form und suchten in ihr das ganze Heil der Poesie. Aber hier zeigte sich gleich die unglückliche Folge des Verlassens der Natur. Während die Griechen in ihrer lyrischen Poesie, derjenigen, in welcher die Natur am unmittelbarsten wirkt, eine unendliche Mannigfal-

tigkeit von Formen hatten, die den verschiedenen Graden ihres begeisterten Gefühls sich von selbst anpaßten, machten sich die Italiener zum Voraus eine bestimmte Form zurecht, verengten sie durch eine genau bestimmte Anzahl von Versen und unabänderliche Verschlingung des Reims noch mehr, und zwängten nun ihre ganze künftige Lyrik unbarmherzig in dieselbe hinein. Daß das Gefühl sich zu solchen Verdrehungen hergab, und die Schranken nicht ein einziges Mal durchbrach, beweist seine Schwäche von Anfang an und seine Unterordnung unter den subtilen Verstand, der auch hier allein ausreichen konnte. Denn wo das Gefühl die enge Form nicht ganz füllte, mußte noch eine Anzahl Wörter herbeigeschafft werden, die durch Wiederholung, Umschreibung, Verwässerung die vierzehn Reime glücklich durchführten. Sonett ist die unglückselige Form, in welche Alles, Lied, Elegie, Ode, Hymne, Satire, Epigramm gezwängt wurde, selbst in den Monologen der Tragödien könnte man eine Menge Sonette herausfinden; ein Beweis, wie wenig die Natur bei diesen Lyrikern wirkte, wie wenig also natürlicher Zusammenhang zwischen den Gefühlen und dem Ausdruck, der Form war. Petrarca, der größte Lyriker der Italiener, der die alten Schriftsteller immer zur Seite hatte, fand in dem großen Schatze römischer und provenzalischer Formen nur zwei für den Ausdruck seiner Begeisterung, das Sonett der Sicilianer und die Canzone der Troubadours (seine Satiren schrieb er gar in Idyllenform). Indessen der Mann war unter großem Lärm gekrönt worden, an allen großen und kleinen Höfen geehrt, und so ward das Sonett eine geheiligte Form, in welcher sich die Lyrik mehre Jahrhunderte lang geduldig verstümmeln ließ. Daher diese Unnatur, diese Geschraubtheit und Leerheit, welche in der italienischen Lyrik eine große Macht erlangte, und selbst auf andere Dichtarten einen nachtheiligen Einfluß übte; und man bemerkte gar nicht, wie diese Nation, welche eine so glühende Phantasie, eine so starke Persönlichkeit, so lebendige Gefühle erhalten, von der Natur so auffallend zur Lyrik hingewiesen ist, durch diese schreckliche Tyrannei um einen ihrer schönsten Vorzüge gebracht wurde. Ohne die oben angeführten Bemerkungen wäre diese Wahl des Petrarca unbegreiflich, und mehr zu verwundern, als daß die Spätern,

obgleich sie ebenfalls von den Alten begeistert waren, dennoch diese Form des gekrönten Hofmanns sclavisch annahmen.

Je kleiner das Sonett war, je mehr in der Reimverschlingung Geist und Gefühl unterging, und bloß die Form galt, desto sorgfältiger mußte sie behandelt sein, um doch dem Gedicht einigen Werth zu geben. Daher feilte Petrarca seine Sonette noch im Alter bis zum Ueberfluß, daß selbst der Gedanke darunter litt, und man findet in denselben eine Masse Wörter, die offenbar nicht wegen des Sinns, sondern nur um ihrer selbst und ihrer Vocale willen dastehen. So ward er, während die Lyrik zu Grunde ging, der Schöpfer der harmonischen Sprache, die allerdings unter ihm einen auffallenden Fortschritt zur Weichheit gemacht hat. Diese fortgesetzten Bemühungen um die Vervollkommnung seiner Sonette, während er sein Epos Africa nicht mehr ansehen wollte, läßt sich schlecht mit der geheuchelten Geringschätzung vereinigen, die er später immer gegen seine Rime äußert, und die er sogar in einem eignen Sonett ausgedrückt hat:

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
Di quei sospiri, ond' io nodriva il core
In sul mio primo giovenile errore,
Quand' era in parte altr' huom da quel ch'i sono:
Del vario stile in ch'io piango e ragiono,
Fra le vane speranze, e 'l van dolore,
Ove sia chi per prova intenda amore,
Spero trovar pietà non che perdono.
Ma ben veggi' hor, sì come al popol tutto
Favola fui gran tempo: onde sovente
Di me medesmo meco mi vergogno.
E del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto
E 'l pentirsi, e 'l conoscer chiaramente
Che quanto piace al mondo è breve sogno.

Wie unermüdet und oft ins Kleinliche getrieben, er seine Verbesserungen und Ausfeilungen der Sonette bis an sein Ende fortsetzte (er pflegte zu sagen, daß er alle seine Werke noch hätte wohl verbessern können, ausgenommen seine Rime), beweisen seine Handschriften, die sich noch erhalten haben. Wir geben als Beispiel, nach Ugo Foscolo (Saggi sopra il Petrarca), die Geschichte eines Sonettes nach den am Anfang und Rand beige-

fügten Anmerkungen, woraus man auch sehen kann, wie die Hauptsorgfalt auf die Form und harmonische Zusammenstellung der Worte gerichtet war:

„Ich habe dieses Sonett auf Antrieb des Herrn (Domino jubente) angefangen den 10. September, bei Tagesanbruch, nach meinen Morgengebeten."

„Ich werde diese zwei Verse von Neuem machen müssen, und sie singen (cantando), und ihre Folge umkehren. 3 Uhr Morgens. 19. Oktober."

„Dieses gefällt mir (hoc placet). 30. Oktober, 10 Uhr Morgens."

„Nein, dieses gefällt mir nicht. 20. December Abends."

Mitten zwischen den Verbesserungen steht dann: „Ich werde darauf zurückkommen; man ruft mich zum Essen."

„18. Februar, gegen 9 Uhr. Jetzt geht dieses gut, dennoch sieh später noch einmal nach (vide tamen adhuc)."

Wenn ihm irgend eine Idee kam, so bemerkte er sie mitten unter seine Verse: „Hiermit mag es genügen; ich hatte im Sinn, diese Verse zu versetzen, so daß der erste der letzte geworden wäre. Aber ich that es nicht wegen der Harmonie. Der erste wäre dann mehr, der letzte weniger wohllautend geworden, was gegen die Regel ist, da das Ende immer harmonischer als der Anfang sein soll." — Zuweilen bemerkt er: „Der Anfang ist gut, aber er ist nicht pathetisch genug."

Am auffallendsten und wahrhaft bewundernswerth erscheint seine Bemühung um die Sprache in seinen Sonetten, wenn man damit den hier folgenden Brief, einen von den äußerst wenigen, die er in italienischer Prosa schrieb, vergleicht. Seine Sprache, die in den Sonetten den höchsten Grad von Feinheit, Eleganz und Correctheit erreicht hat, steht in den Briefen in dieser Hinsicht nicht nur weit unter der Prosa Dante's und Boccaccio's, sondern selbst der geringern Dichter, so daß man einen ganz andern Schriftsteller zu sehen vermuthet. Der Brief ist ebenfalls aus Ugo Foscolo's Werk entnommen, der ihn in England fand: „Rev. et Amplissimo Praesuli Lumboziensi Jacomo Columnio, Dom. perhonorando, Avenionem. Rev. et amplissime Praesul Jacobe Domine perhonorande: Me invitate en Avignone a tratenerme a la Corte Romana con gonfiarme

di speciosissime speranze. E se lo affecto amorevolissimo di voi el non me fosse a mille altre dimostranze conosciuto, potrei affermare esserme voi el più rio nemico, che el misero Francesco potesse havere al Mondo. El sa per lo tanto, che haviamo più fiate favellato ensieme, le grandi promissioni fattemi dal Pontefice Giovanne, a modo io me lusingava essere ben tosto en qualche stato sublime; et poi me cognosco essere el tapino Petrarcha che sempre fui, et saro. Ben el sapete voi con la longa experientia quanto le sono fallaci et fraudolente le lusinghe de la Corte, anzi che en quella li huomini ben veduti sono li ribaldi, o li idioti o somigliante schiuma de gente, che o per simonia, favori, o adulatione, el montano a li gradi et le dignitade. O tempora, o mores! El mi torrei a vituperio per queste non licite vie conseguire cosa di buono. Hor puote esser dunque che voi Misser Jacomo, che el siete ingenuo et virtuoso Signore, el me proponiate che io faccia ritorno en la Corte, dove non che uno che el se professa homo dabbene, ma lo sia punto iudicioso si torrebbe a gran vergogna dimorare ove no el costrengesse el bisogno? Praeterea quando ben ancora el fosse certo haver a conseguire cosa di buono da la munificentia del Papa, li vitii scelerati de la Corte, el me sono così a noia, che al sol pensarli el me fa stomaco. Sappia che en partirme da la Corte del Papa cantai il Psalmo: „In exitu Israel de Aegypto.“ Godo en queste amene solitudini de Valclusa una dolce et imperturbata tranquillità, el virtuoso et placidissimo otio de miei studj; el tempo che mi vaca de le volte passo a Cabrieres per diportarme. Ah! se vi fosse licito Misser Jacomo el dimorare en la dicta Valle, di certo vi rincrescereste di tutto el Mondo, non che de la Corte del Papa. Son fermo en la deliberatione di non più rivederla. Me commendi en buona gratia de lo excellente Signor Misser Stephano Colonna, vostro padre, e di Misser el Cardinale, vostro virtuoso fratello, et conservatemi el vostro cordiale affecto. Vale. En Val-clusa. X. Kal. Junii MCCCXXXVIII. Tui studiosissimus, Franc. Petrarca.

Halten wir dagegen eins seiner Sonette:

Discolorato hai, Morte, il più bel volto,
Che mai si vide; e i più begli occhi, spenti;
Spirto più acceso di virtuti ardenti,
Del più leggiadro e più bel nodo hai sciolto.
In un Momento ogni mio ben m'hai tolto:
Posto hai silenzio a' più soavi accenti,
Che mai s'udiro; e me pien di lamenti:
Quant' io veggio m'è noia, e quant' io ascolto.
Ben torna a consolar tanto dolore
Madonna, ove pietà la riconduce;
Nè trovo in questa vita altro soccorso:
E se com' ella parla, e come luce,
Ridir potessi; accenderei d'amore,
Non dirò d'uom, un cor di tigre, ò d'orso.

Man hat aus dem Inhalt der Sonette Petrarca's auf die ehrbare und ganz platonische Art seiner Liebe geschlossen, Ginguené hat einen ganzen Roman dieser Liebe nach der Folge der Sonette und darin ausgedrückten Empfindungen zusammengesetzt. Wenn ein solcher Roman schon an sich durch die höchste Einförmigkeit und den Mangel an Handlung ohne Interesse ist, so kann er auch als historisches Dokument nur diejenigen befriedigen, welche an die Aufrichtigkeit Petrarca's unerschütterlich glauben; und derer sind allerdings Viele. Wir, die wir seinen Charakter aus seinen Handlungen, und nicht aus seinen Deklamationen erforscht haben, stehen nicht an, aus den platonischen Sonetten auf eine große Vorsicht und Verschwiegenheit des Dichters zu schließen. Petrarca war nicht der Mann, der etwas ohne Lohn that, dazu bei seiner übermächtigen Sinnlichkeit der Hof zu Avignon, wo er Laura am meisten sah, kein Ort für eine zwanzigjährige geistige Liebe, bei der verschrienen Eifersucht des Gatten aber die Vorsicht doppelt nöthig; und wenn die allgemeine Schwärmerei der Zeit, besonders der Troubadours, noch mehr Beispiele von merkwürdiger Ausdauer in eingebildeten Empfindungen und selbst in Narrheit darbietet, so war Petrarca mehr Troubadour in seinen Versen, als im Leben, wie er überhaupt ein ganz anderer Mann war, wenn er deklamirte, als wenn es auf Handlungen ankam. Was nun die Sonette und Canzonen betrifft, so sind die meisten von sehr untergeordnetem poetischen Werth, ja viele ohne allen Gehalt, und

leiden an denselben Mängeln, wie alle andern Troubadourlieder. Die Wahrheit, Natur und Naivetät der echten Lyriker fehlt darin gänzlich, welche Petrarca aus den Alten freilich nicht lernen, aber doch kennen und schätzen lernen konnte. Sie sind ersetzt durch Rhetorik, durch übertriebene und gezwungene Vergleichungen, fade Wortspiele, wie das so häufig wiederkehrende mit Laura und lauro, durch Zerlegung eingebildeter Empfindungen bis zur Unkennbarkeit und Unfühlbarkeit, durch beständige Wiederholungen von Schilderungen der Tugend und Leidenschaft, wie das bei mehr als dreihundert mit solcher Vorsicht geschriebenen Sonetten und Canzonen über denselben Gegenstand, den man doch nicht ganz kennen lernen soll, nicht anders möglich ist, und endlich durch gar viele Worte und Sätze ohne allen weitern Sinn. Das Wort Dante's in seiner Vita Nuova über viele sogenannte Dichter des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts läßt sich in mancher Hinsicht auch auf Petrarca anwenden: „Acciò che non ne pigli alcuna baldanza persona grossa, dico: Che nè i poeti parlano così senza ragione, nè quelli che rimano deono parlare così, non avendo alcuno ragionamento in loro di quello che dicono; però che gran vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura, o di colore rettorico, e domandato, non sapesse dinudare le sue parole da cotal vesta, in guisa che avessero verace intendimento. E questo mio primo amico ed io ne sapemo ben di quelli che così rimano stoltamente.“

Sein größeres italienisches Gedicht, Trionfi, eine Reihe von allegorischen Visionen über die Macht der Liebe, der Keuschheit, des Todes, des Ruhmes, der Zeit und der Gottheit, ist nicht geeignet, unser Urtheil zu widerlegen. Petrarca schrieb es in schon vorgerücktem Alter, wahrscheinlich nachdem er die Div. Commedia gelesen, und durch dieselbe zur Nachahmung bewogen. Er schreibt an Boccaccio: „Magnum opus inceperam in eo genere, sed aetatem respiciens substiti. Die Eintheilung, Länge der Gesänge, die terze rime, die Behandlung der Allegorie erinnern ganz an das Muster der Div. Commedia; aber der Dichter mag bei dieser Arbeit selbst gefühlt haben, daß er Dante nicht gleichkomme. Wenigstens scheinen darauf die miß-

muthigen Bemerkungen hinzudeuten, die er hier und da an den Rand seines Manuscriptes geschrieben hat, wie die: „Dum quid sum cogito, pudet haec scribere; scribo enim non tanquam ego, sed quasi alius.“ In der That lassen diese Visionen auch außerordentlich kalt, selbst bei den häufigen Beziehungen auf Laura. Die Allegorie ist ohne Leben und Handlung, und drängt sich doch als Zweck immer vor die Augen des Lesers, und die Eitelkeit des Dichters stößt ihn ab, wenn ihn nicht vorher schon die gezwungene Sophistik, mit welcher die Tugend empfohlen wird, das Gedicht verleidet.

Man sieht aus allem Gesagten, daß Petrarca durch seine Werke keine so hohe Stelle in einer Geschichte der italienischen Poesie, keine so ausführliche Bearbeitung verdient hätte; denn im Allgemeinen ist schon alles über die Provenzalen Erklärte vollkommen auf ihn anzuwenden. Aber er hat leider auf die italienische Poesie einen unberechenbaren Einfluß ausgeübt. Durch ihn riß die furchtbare Sonettenwuth ein, die alle Lyrik zu Grunde richtete, und dadurch später selbst die italienische Poesie in einen tödtlichen Schlaf versenkte, aus dem sie erst durch Tasso wieder erweckt wurde. Dem Nationalcharakter ganz zuwider erhielt das Sonett eine nationale Bedeutung. Die Zahl der Nachahmer Petrarca's ist unermeßlich, die Zahl seiner Erklärer und Bewunderer noch viel größer, und so wurde das Volk, das bis in die untersten Klassen so durchaus poetisch ist, durch diese armselige Form mehre Jahrhunderte lang in Lethargie versenkt. Einer sprach dem Andern die Bewunderung nach, die Nationalität mischte wohl etwas Selbsttäuschung dazu, und so stieg der Kultus bis zur Vergötterung Tiraboschi's und Ginguené's. Kaum wagten sich einige tadelnde Stimmen zu erheben, Sismondi spricht hier und da sein Urtheil nur mit Schamröthe aus, „weil es dem allgemeinen Geschmack entgegen sei“, und sucht den Eindruck desselben fortwährend durch reichlichen Weihrauch zu verwischen. In Italien selbst aber hat in der neusten Zeit ein tieferes Studium Dante's und eine bessere Kenntniß fremder Literaturen einen gesundern Geschmack vorbereitet, und schon erheben sich kritische Stimmen, welche die Petrarchische Muse auf ihren wahren Werth zurückführen, und welche hoffentlich die

Befreiung aus diesen poetischen Fesseln möglich machen werden. Mit Vergnügen und den besten Hoffnungen für eine Wiedergeburt der italienischen Lyrik begegnet man dem gesunden Urtheil des Prof. Torti, in seinem Prospetto al Parnasso italiano, und daß er gerade an einem solchen Ort dieses Urtheil aussprechen konnte, ist ein Zeichen, daß diese Ideen schon weitern Eingang gefunden haben.

Siebenter Abschnitt.

Giovanni Boccaccio.

Ein dritter Stern schimmerte den begünstigten Italienern durch die Morgenröthe ihrer Sprache und Poesie; ein Vorzug, der, recht verstanden und benutzt, außerordentliche Folgen hätte haben können. Aber freilich erklärt derselbe Grund, der ihre Poesie gleich vom Anfang so sehr hob, auch den langen Stillstand in derselben, die Grundlage einer fremden Civilisation und Poesie. Giovanni Boccaccio war ein echter Sohn seiner Zeit, ganz durchdrungen von ihrer Kraft wie von ihren Schwächen; er verleugnet sie auch nicht, erhebt sich auch nicht über sie, sondern bildet sie getreu ab, bald mit Spott, bald mit wahrhaftigem Ernst, immer aber mit meisterhafter Lebendigkeit. Er steht in dieser Hinsicht als Dichter weit über Petrarca. Man erkennt aber in seinen Werken die reichliche Nahrung des sinnlichen, plastischen Alterthums, und es gibt ein eignes Interesse zu beobachten, wie dieses darin oft mit der scholastischen Atmosphäre seiner Zeit in Conflikt geräth.

Giovanni's Vorfahren stammten aus Certaldo, einem Castell im florentinischen Gebiet, zwanzig Miglien von der Hauptstadt entfernt; sie ließen sich aber später in Florenz nieder, wo sie das Bürgerrecht erhielten. Giovanni behielt immer eine große Vorliebe für dieses Castell, und nannte sich häufig danach Giovanni da Certaldo. Sein Vater, Giovanni Boccaccio di Chellino

(Michele), war Handelsmann in Florenz, und bekleidete in der Republik mehre hohe Aemter. Auf einer Geschäftsreise nach Paris hatte dieser einen Liebeshandel mit einem Mädchen, und erhielt von ihr 1313 den Sohn. Dies ist die gewöhnliche Erzählung von der Geburt unsers Dichters, deren Richtigkeit durch die in den Archiven zu Avignon gefundene Erlaubniß des Papstes, in den geistlichen Stand zu treten, bestätigt wird. In früher Kindheit kam er nach Florenz, und erhielt den ersten Unterricht von dem berühmten Grammatiker Giovanni da Strada. Schon in diesem Alter von sieben Jahren zeigte er Neigung und Talent zur Dichtkunst, und erhielt unter seinen Gespielen schon einigen Ruf durch seine Fabeln und Erzählungen. Aber sein Vater hatte andere Plane mit ihm, und gab ihn einem Kaufmann in die Lehre, der ihn mit sich nach Paris nahm. Hier brachte Boccaccio sechs unglückliche Jahre im Zwang und beständigen Kampf der Trockenheit des täglichen Geschäftslebens mit seiner glühenden Neigung zur Poesie und zum Studium der Alten zu. Der Kaufmann schickte ihn endlich als unbrauchbar nach Florenz zurück, wo er noch eine Zeitlang in denselben Geistesfesseln blieb, immer gequält von den Vorstellungen seines Vaters und der Hülfsmittel sein Talent auszubilden beraubt. Um ihm mehr Geschmack an dem Stande beizubringen und ihm Gelegenheit zur Ausdehnung des Geschäfts zu geben, schickte ihn sein Vater auf Reisen, jedoch vergeblich.

Eine dieser Reisen, die er 1333 im zwanzigsten Jahr nach Neapel machte, war entscheidend für sein ganzes Leben. Erfüllt von den Gedanken an die Vorzeit machte er einen Besuch bei dem Grabe Virgil's, und hier ward seine so lange unterdrückte Begeisterung für die alten Dichter so mächtig, daß er alle Rücksichten bei Seite warf, dem Handelstand auf immer entsagte, und sich ganz dem Studium der Poesie widmete. Sein Vater, der sich endlich von seiner Abneigung gegen die Geschäfte überzeugte, erließ ihm den Zwang, doch unter der Bedingung, daß er das kanonische Recht studirte, und gab ihm zuletzt, nachdem er ihn auch damit mehre Jahre lang geplagt hatte, vollkommene Freiheit in der Wahl seines Berufs. Dieser war nun längst entschieden, und mit unermüdlichem Eifer drang Boccaccio in das Verständniß und den Geist der römischen Dichter ein. Er zog

nach Neapel, und lernte dort die griechische Sprache genauer kennen, welche in Süditalien immer ziemlich geläufig war. Dieses Studium erwarb ihm die Freundschaft des gelehrten Paolo da Perugia, Bibliothekars des Königs Robert. Auch die ernsten Wissenschaften betrieb er, wie die Mathematik, Astronomie und selbst die Theologie, obgleich er es in der letztern nie weit gebracht hat. Was aber seinem Geschmack große Ehre macht, und seinen echten Dichtergeist bewährt, ist, daß er neben den Griechen und Römern auch Dante in gleicher Achtung hielt; ihn las und studirte er unablässig, erklärte ihn mehrmals, und seinem Eifer, seinen rastlosen Empfehlungen verdankt Italien zum Theil die Erhaltung der Divina Commedia.

In Neapel sah er zum ersten Mal 1341 Petrarca, und war Zeuge der ganzen Ceremonie, womit dieser eitle Mann am Hofe König Robert's seine Krönung so lärmvoll als möglich zu machen suchte. Die Art, wie der Dichter in der Person Petrarca's geehrt wurde, erweckte in ihm eine feurige Nacheiferung, und die Dichtkunst wurde dem Ruhmdürstigen nun eine heilige Angelegenheit und Ziel seines Strebens. Dazu begeisterte ihn noch besonders ein Umstand, der für seine Bildung von großer Bedeutung war, und ihn in etwas von dem üppigen Leben abzog, dem sich sein leichter und offner Sinn in der verderbten und verführerischen Stadt zu sehr hingegeben hatte. Er sah nämlich in demselben Jahre in der Kirche S. Lorenzo auf Ostern zum ersten Mal die junge und schöne Prinzessin Maria, natürliche Tochter des Königs Robert, und schon acht Jahre lang an einen neapolitanischen Edelmann vermählt. Die heftigste Liebe zu ihr entbrannte in dem hochstrebenden Dichter, und blieb, wie sich aus seinen Werken schließen läßt, nicht unerhört. Ihr fein gebildeter Geist und ihre Liebenswürdigkeit zog ihn von dem Gemeinen ab und befruchtete seine Phantasie mit höhern Anschauungen, und der Werth und Lohn, den sie seiner Liebe gab, befeuerte ihn zu immer neuen Anstrengungen. Er feierte sie unter dem Namen Fiammetta in dem Roman, der denselben Namen zum Titel führt, in dem Filicopo und besonders in dem Epos Teseide, das er ihr widmete, und in welchem nach seiner eignen Erklärung die Abenteuer der Liebenden die Geschichte seiner eignen Liebe darstellen. Er war nicht vorsichtig oder heuchlerisch genug, die

Vorstellungen und Sitten seiner Zeit, die sich in seiner Phantasie abspiegelten, durch subtile Empfindeleien und rhetorische Tugendpreisungen zu verschleiern; der fromme Ginguené (der sich schon früher über die meisterhafte Schilderung der ungezogenen Dämonen in der Divina Commedia entsetzt hatte) folgert daraus, daß seine Liebe weniger rein als die des Petrarca gewesen sei. Was uns vielmehr in den Werken beider Dichter aufzufallen scheint, ist, daß Petrarca Empfindungen einer schwachen, eiteln Seele, Boccaccio dagegen kräftige, naturgetreue und lebendige Schilderungen gegeben, und seine Zeit in großartigen, oft zum Epischen und Dramatischen sich erhebenden Zügen aufgefaßt hat, die es nur bedauern lassen, daß er nicht die glückliche Jugendbildung Dante's genossen hat, sondern seinen Geist mühsam aus den Fesseln widerwärtiger Verhältnisse befreien mußte.

Die Umstände seines Vaters riefen ihn 1342 nach Florenz zurück, das nach der kurzen Herrschaft des Herzogs von Athen wieder in die alten Parteizwiste verfallen war. Boccaccio hielt sich diesmal fern von allen politischen Geschäften, und war bloß mit seinen wissenschaftlichen und dichterischen Arbeiten, besonders dem Roman Ameto, beschäftigt, und kehrte nach zwei Jahren, als sich sein Vater zum zweiten Mal verheirathete, nach seinem geliebten Neapel zurück. Dort fand er aber große Veränderungen: den König Robert gestorben, die Regierung unter dem Namen der Königin Johanna in den Händen der Günstlinge und Mönche, das Land von feindlichen Parteien beunruhigt, nur seine Fiammetta stets dieselbe und mit derselben Liebe ihn anfeuernd und belohnend. Er, der nie dem Vergnügen auswich, nahm an allen Festen Theil, die an dem üppigen Hofe sich in ununterbrochner Reihe folgten, und scheint sich auch die Gunst der sich mit Wissenschaften und Künsten abgebenden Königin erworben zu haben.

Im Jahr 1350 starb sein Vater, und die Familienangelegenheiten nöthigten ihn nach Florenz zurückzukehren, wo er von nun an seinen gewöhnlichen Wohnsitz aufschlug. Sein Ruf als Gelehrter hatte sich unterdessen immer fester begründet, und ihm die Achtung und das Vertrauen seiner Mitbürger in hohem Grad erworben. So sehen wir ihn wider seinen Willen in das politische Leben seiner Vaterstadt hineingezogen, mit Aemtern beehrt

und an der Spitze mehrer wichtiger Gesandtschaften. Schon früher war er im Namen seiner Republik bei Ostasia da Polenta in Ravenna gewesen; 1351 ward er von den Florentinern an Petrarca nach Padua mit dem ehrenvollen Auftrag geschickt, diesem das Dokument der feierlichen Wiedereinsetzung in alle seine bürgerlichen Rechte und seine Güter zu überbringen, und ihn zur Annahme des Rektorats ihrer neuen Universität zu bewegen; 1352 reiste er zu dem Markgrafen Ludwig von Brandenburg, Sohn Ludwig's des Baiern, um diesen zu einem Zug nach Italien gegen die Visconti zu bewegen; bei dem Zug Karl's IV. nach Italien reiste er als Gesandter nach Avignon, um den Papst Innocenz VI. um Verhaltungsregeln hinsichtlich des Benehmens seiner Republik gegen den Kaiser zu bitten. 1365 ward er ein zweites Mal nach Avignon gesandt, um sich mit Urban V. über die Politik von Florenz, welche der Papst mißbilligte, zu verständigen; dort widerfuhr ihm die Auszeichnung, daß ihn der Patriarch von Jerusalem, Filippo di Cabassole, vor dem Papst und den Kardinälen umarmte. Dies verdankte er nun freilich der Freundschaft und Empfehlung Petrarca's, aber bei seiner zweiten Gesandtschaft an den Papst Urban nach Rom wurde seinem eignen Ruhm als Gelehrten eine um so angenehmere Huldigung gebracht, indem der Papst dem florentinischen Senat antwortete, er habe mit Vergnügen Giovanni Boccaccio gesehen und angehört, nicht weniger in Rücksicht auf die Republik als auf seine Tugenden. 1367 wurde ihm die Verwaltung der Geschäfte wegen der Miethtruppen übertragen, und noch später ward er von dem Bischof von Florenz mit der Leitung einer Testamentsvollstreckung zu Gunsten kirchlicher Stiftungen beauftragt, mit dem ehrenden Zusatz: **Confidens quam plurimum de circumspectione et fidei puritate providi viri D. Joannis Boccaci de Certaldo, civis et clerici florentini.**

Unter allen diesen Zerstreuungen vergaß er indessen nie die Aufgabe seines Lebens, seine wissenschaftlichen und poetischen Studien. Nachdem er die Rime des Petrarca gelesen hatte, verlor er die Hoffnung, durch seine italienischen Verse den ersten Rang nach Dante einzunehmen. Mit desto größerm Fleiß bildete er seine italienische Prosa aus, und wurde besonders in seinem Dekamerone der Schöpfer einer kräftigen und harmonischen

Sprache. Ohne Zweifel verdankt ihm die italienische Sprache unendlich mehr als dem Petrarca, der sie von der Höhe, zu welcher sie Dante erhoben, zu einer bequemen Weichlichkeit herabgezogen und für lange Zeit kaum zu etwas Anderm als zu Sonetten geschickt gemacht hat. Seine dichterische Kraft erfreute sich an dem männlichen Ernst der verschlungenen lateinischen Perioden; er suchte seiner Sprache dieselben Vorzüge zu verschaffen, und es ist ihm in seinem in dieser Hinsicht ausgearbeitetsten Werk, dem Dekamerone, in hohem Grade gelungen. Wenn seine Fülle an Gedanken und Bildern und sein Enthusiasmus für den Geist der Alten, von dem er sein ganzes Leben lang durchdrungen war, zu manchen Uebertreibungen in der Verschlingung der Sätze und Versetzung der Worte verleitete, welchen der Geist der Sprache durch die spätere verzärtelnde Ausbildung immer fremder geworden ist: so läßt sich nicht leugnen, daß doch ein eigner Ernst und eine Tiefe in seiner Sprache liegt, die dennoch keineswegs dem Rhythmus und der Harmonie seiner Perioden Abbruch thut, und die in ernstern Werken von höherm Schwunge eine um so größere Wirkung hervorbringen mußte. Diese ernste, gehaltvolle Sprache ist besonders wohlthuend nach den weichen, oft leeren Lauten des Petrarca, und es war nicht gerade ein Glück für das italienische Idiom, daß man so lange Zeit von jenen Sonetten bezaubert war, und darüber Boccaccio's Lehre und Beispiel vergaß. Erst seit dem 16. Jahrhundert, wo die Sprache sich allgemeine Geltung und Eingang bei den Gelehrten verschafft hatte, richtete man seine Aufmerksamkeit mehr auf Boccaccio's Styl. Die Ausgaben des Dolce, Brucioli, Alunno, Ruccelli, Martinelli u. A. beschäftigen sich hauptsächlich mit der Syntaxe dieses Dichters; und in neuerer Zeit, wo die Bekanntschaft mit fremden Sprachen und Literaturen, der Fortschritt der Wissenschaft und besonders der Philosophie den Hang zu weichlichen Formen beschränkte und das Bedürfniß nach einem würdigen, der Höhe und Richtung der Geistesbildung angemessenen Organ erweckte, suchte und empfahl man vorzugsweise den Styl Boccaccio's.

Mit demselben Eifer wie Petrarca beschäftigte er sich außerdem mit der Literatur der Römer und Griechen, und erscheint uns in dieser Rücksicht bewundernswürdiger als sein Freund, da

er mit weit geringern Mitteln ungleich Größeres bewirkte. Unermüdlich war er in Durchsuchung der Bibliotheken nach alten Manuscripten; wo sie nicht käuflich waren, schrieb er sie selbst ab, und die Menge der von ihm so gesammelten griechischen und lateinischen Schriften setzt in Erstaunen. Hierbei wird von Giann. Manetti (s. Baldelli, Vita del Boccaccio, p. 127) ein Fall erzählt, der ein Beweis mehr für die Ungerechtigkeit der Anklage der Barbaren in Hinsicht auf die Zerstörung der alten Literatur und Kunst ist. Boccaccio besuchte während seines Aufenthalts in Neapel das Kloster zu Monte Casino, wo er eine reiche Ausbeute zu finden hoffte, da die Benediktiner aus dem Abschreiben der Bücher eine Hauptbeschäftigung machten. Er fragte nach der Bibliothek, und man zeigte ihm zu seinem Erstaunen einen Kornspeicher, zu dem er durch eine Leiter gelangen mußte. Dort war nicht die geringste Sorgfalt zu bemerken, das Gras wuchs auf den Fenstern, die Bücher waren von Staub und Schimmel bedeckt und manche über die Maßen übel zugerichtet. Sein Erstaunen verwandelte sich aber in den größten Schmerz, als ihm einer der Mönche erzählte, daß er, so oft er etwas Geld verdienen wolle, einen dieser Bände abschabe und Psalter für die Kinder, oder Ablaßbriefe für die Weiber darauf schreibe. — Sowie Boccaccio selbst für sich mit Fleiß und Aufopferung seines Vermögens diese Schätze sammelte, so war er aus Eifer für dieses Studium auch Andern darin behülflich, beschenkte sie mit merkwürdiger Freigebigkeit, und ermunterte sie zu ähnlichem Forschen mit einer Beredsamkeit, die er aus der reinen Quelle seiner innigsten Ueberzeugung und Begeisterung schöpfte, und die uns seinen Charakter um so werther macht. Dies bezeugen zum Theil viele seiner Briefe an Petrarca, besonders der, worin er ihm das Studium Dante's empfiehlt, und worauf er eine so sonderbare, geschraubte Antwort erhielt; dies bezeugen die verhältnißmäßig kostbaren Geschenke, die er dem Petrarca macht mit eigenhändigen Abschriften des Livius, des Homer, einiger Abhandlungen des Cicero und Varro und der ganzen Divina Commedia. Ein anderer Beweis seines Eifers ist sein Verfahren in Hinsicht des Griechen Leonzio Pilato, von dem er bei seinem Besuch in Mailand von Petrarca viel gehört hatte. Petrarca hatte diesen in Padua kennen gelernt, von ihm die lateinische Uebersetzung eini-

ger Stellen des Homer erhalten, und sie seinem Freund mitgetheilt. In dem feurigen Boccaccio entzündete sich die Idee, diesen Mann an seine Vaterstadt zu fesseln, um dort dem Geschmack und der Kenntniß der griechischen Sprache mehr Eingang zu verschaffen. Sogleich reiste er nach Florenz, legte dort dem Senat den Plan vor, an der neuen Universität einen Lehrstuhl für die griechische Literatur zu errichten, und vertheidigte ihn mit solcher Wärme, daß das Diplom ausgefertigt ward. Mit diesem eilte er zu Leonzio nach Venedig, der gerade im Begriff war, nach Avignon zu gehen, bewog ihn durch seine Beredsamkeit die Stelle anzunehmen, brachte ihn fast im Triumph nach Florenz und behielt ihn drei Jahre lang, bis zu dessen Rückkehr nach Constantinopel, in seinem eignen Hause. Dies Letztere setzte seine Begeisterung auf eine harte Probe, da Leonzio keineswegs ein angenehmer Gast, sondern vielmehr ziemlich roh, schmuzig und äußerst pedantisch war. Da die griechischen Werke in Florenz noch äußerst selten waren, so suchte Boccaccio deren überall zusammen, ließ viele auf eigne Kosten kommen, schrieb ab und ließ abschreiben, in solcher Menge, daß sein Biograph Manetti im funfzehnten Jahrhundert sagt, daß Toskana fast alle seine griechischen Manuscripte dessen Sorgfalt und Freigebigkeit verdanke. Er selbst benutzte seinen Umgang mit Leonzio zu genauerer Kenntniß des Homer und tieferm Eindringen in die Platonische Philosophie.

Indessen war durch seine Freigebigkeit und seine Aufopferungen wie nicht weniger durch seine Vergnügungssucht und sein lockeres Leben sein Vermögen bedeutend geschmolzen, und er oft in bittere Dürftigkeit versetzt. Petrarca bot ihm ein Amt an, das er aber aus Liebe zur Freiheit und zu den Studien ausschlug, und lud ihn hierauf mehrmals dringend ein, bei ihm zu wohnen und Alles mit ihm zu theilen. Von diesem großmüthigen Anerbieten, bei welchem Petrarca wohl auch zum Theil seinen Nutzen im Auge hatte, machte Boccaccio zuweilen besuchsweise Gebrauch. Aber die schlimme Lage, in der er sich mit seinem Vermögen befand, der Zwang, den sein Geist dadurch erlitt, der früher in unbeschränkter Freiheit zu streben und zu genießen wußte, hatte ihn in eine finstere Stimmung versetzt, in der er sich ganz den Einflüssen der Mystik hingab. Man sagt, Petrarca habe in ihm

durch seine vielfachen Ermahnungen den Entschluß zu einem geordnetern Leben hervorgebracht; es ist möglich, daß dieser, der besser sprach als handelte, seinen immer offnen Freund zuweilen zum Nachdenken gebracht habe. Aber das Pfaffenthum, welches schon lange über Boccaccio's beißende Spöttereien Haß und Rache brüten mochte, benutzte jetzt seine gezwängte Lage und mystische Stimmung, worin er sich mit Reue und Buße quälte, zu einem schändlichen Betruge. Ein Karthäuser Ciani erschien bei ihm in seinem Hause in Florenz, gab sich für den Abgesandten eines längst verstorbenen Paters aus, der in Christi Antlitz das Schicksal aller Erdensöhne gelesen habe, und befahl Boccaccio in dessen Namen, sein unordentliches Leben und besonders die profanen ärgerlichen Schriften aufzugeben; im widrigen Falle er ihm mit einem traurigen und nahen Ende drohte. Er, der Karthäuser, mache nun eine Reise durch Franrkeich und England, um dort ähnliche Aufträge zu erfüllen, und werde sich dann auch zu Petrarca begeben. — Wie weit Boccaccio, der allerdings das Gewissen nicht ganz rein hatte, in die finstere Mystik versunken war, beweist sein Schreck über diese Prophezeihung, seine ängstliche, schnelle Bekehrung, sein Entschluß, Liebe und Verse aufzugeben und seine ganze herrliche Bibliothek von griechischen und römischen, freilich profanen Schriftstellern zu verkaufen. Er theilte seine Verlegenheit Petrarca mit, und dieser, der am Hofe zu Avignon in dergleichen heilige Taschenspielereien besser eingeweiht worden war, lobte zwar die Sittenänderung des Freundes, redete ihm aber alles Uebrige aus, und rieth ihm besonders mit dem Verkauf seiner Bibliothek zu warten, bis jener Betrüger auch zu ihm gekommen sei und er denselben kennen gelernt habe. Er schreibt ihm unter Anderm: „Jesum Christum mit den leiblichen Augen zu sehen, ist eine wunderbare Sache, wenn sie wahr ist. Es ist schon mehr geschehen, daß man mit dem Schleier der Religion Lügen und Betrug bedeckt, und unter der Idee der Gottheit menschliche Arglist verborgen hat. In deinem Fall wage ich aber keinen Ausspruch, bis der Bote des Verstorbenen nach Erfüllung seiner übrigen Aufträge auch bei mir erschienen ist; ich werde dann aus seinem Aussehen, Gang, seinen Sitten und Reden erkennen, wie viel Glaube ihm zu schenken ist." — Man wäre geneigt, die ganze Geschichte für eine Fabel zu halten,

wenn nicht das Jahrhundert, in dem sie vorfiel, Alles erklärlich machte, und nicht Petrarca's Brief ein unwiderlegliches Zeugniß gäbe. Es ist Schade, daß dieser Pfaffenstreich nicht in die kräftige Zeit Boccaccio's fiel, er hätte aus dem Stoff eine meisterhafte Novelle geschaffen.

Jetzt aber dachte er anders über solche Dinge. Er trat in den Priesterstand, wozu ihm der Papst wegen des Makels seiner Geburt, die Dispensation ertheilen mußte, und studirte eifrig die Theologie, durch welche Aenderung er sich allerdings am besten von allen mönchischen Anfechtungen befreite. Die Theologie sagte aber seinem Genius nicht zu, und er ließ sich gern von den Ermahnungen Petrarca's bald wieder zu seinen gelehrten Beschäftigungen mit den alten Klassikern zurückführen. Nach einem Besuch in Neapel (1363), das er aber, durch die schlechte und hochmüthige Behandlung an dem verdorbnen Hofe empört, bald wieder verließ, und nach dreimonatlichem Aufenthalt in Venedig bei Petrarca zog er sich vor der Pest und den Unruhen des Kriegs, die seine Vaterstadt in Schrecken versetzten, in seinen ruhigen Sitz Certaldo zurück, wo noch jetzt das kleine Haus gezeigt wird, das er bewohnt hat*). Dort arbeitete er seine großen lateinischen Werke aus, die von seinem unermüdlichen Fleiß zeugen, eine für jene Zeit ganz ungewöhnliche Gelehrsamkeit und Belesenheit verrathen, und noch in dem folgenden Jahrhundert bewundert worden sind. Dahin gehört besonders sein mythologisches Werk De Genealogia Deorum in funfzehn Büchern, welches er dem König Hugo von Cypern und Jerusalem widmete; ferner ein Werk über alte Geographie: De Montibus, Sylvis, Fontibus, Fluminibus, Stagnis seu Paludibus, de diversis nominibus maris; und zwei historische Schriften: die Geschichte der berühmten Männer und Frauen, welche von den Stammeltern des Menschengeschlechts bis zu seinen Zeiten geht, De casibus virorum et foeminarum illustrium, Libr. IX. und eine Reihe von Biographien berühmter Frauen, De claris mulieribus, von Eva

*) Die Familie der Medici ließ später an dem Thurm desselben folgende Verse anbringen:

Has olim exiguas coluit Boccatius aedes,
Nomine qui terras occupat, astra, polum.

bis auf die Königin Johanna von Neapel, worin sogar auch von der fabelhaften Päpstin Johanna die Rede ist.

Seine glückliche Ruhe wurde in den Jahren 1365 bis 1367 durch die schon erwähnten Gesandtschaften nach Avignon und Rom unterbrochen, zwischen welche auch das Amt fällt, welches die Achtung und das Vertrauen seiner Mitbürger ihm übergeben hatten. Nach einer vergeblichen Reise nach Venedig, wo er seinen Freund Petrarca nicht gefunden hatte, und einer andern nach Neapel, wo er besser als das letzte Mal aufgenommen, und ihm von der Königin Johanna wiederholt ein Amt angeboten worden war, kehrte er nach seinem Certaldo zurück, von wo ihn 1373, da er kaum von einer schweren Krankheit genesen war, ein neuer ehrenvoller Auftrag nach seiner Vaterstadt rief. Seine Lebensbeschreibung des Dante, worin er den Ruhm desselben mit so viel Wärme vertheidigt, und seine übrigen vielfachen Ermunterungen zum Studium desselben hatten endlich Frucht getragen. Man zollte dem größten Dichter Italiens die ihm gebührende Ehre, und machte ihn populärer, indem man einen Lehrstuhl zur Erklärung seines Werkes errichtete, wozu Boccaccio berufen wurde; eine Wahl, welche diesen ebenso wie die Florentiner ehrte. Obgleich schwach und kränklich, übernahm er das Amt, das seiner Neigung und Verehrung für Dante so sehr entsprach, und begann am 23. October 1373 seine Vorlesungen, welchen die Nachwelt seinen weitläufigen, leider unvollendeten Commentar verdankt. Während dieser Arbeit überraschte ihn die Nachricht von dem Tod seines Freundes Petrarca. Der Schmerz über diesen Verlust, den er in einem langen Brief an dessen Schwiegersohn Francesco da Bassano ausspricht, erschütterte ihn so sehr, daß seine auch durch anhaltendes Arbeiten vermehrte Kränklichkeit in ein zehrendes Fieber ausartete. Er zog sich nach Certaldo zurück, wo er am 21. December 1375 im Alter von zweiundsechzig Jahren starb. Er wurde in Certaldo begraben, und auf sein Grab die einfach schöne, von ihm selbst verfaßte Inschrift gesetzt:

Hac sub mole jacent cineres ac ossa Johannis;
Mens sedet ante Deum meritis ornata laborum
Mortalis vitae. Genitor Boccatius illi.
Patria Certaldum. Studium fuit alma Poesis.

Der Tod dieses berühmten Dichters wurde in Florenz tief be-

trauert; mehre Dichter feierten sein Andenken durch Sonette, die Republik schlug zwei Medaillen zu seinen Ehren, und beschloß einige Jahre später, ihm sowie Dante und Petrarca ein kostbares Mausoleum zu setzen; die Ausführung kam aber nicht zu Stande.

Boccaccio war ein echter Sohn seiner Zeit, voll plastischer Kraft und lebendigen Geistes, welcher Stempel sich allen seinen Schriften aufdrückt und ihnen die ungemeine poetische Anschaulichkeit gibt, aber dem sinnlichen Vergnügen in hohem Grad ergeben, und hat diese Richtung, die übrigens in dem heißen Neapel und an dem Hof, wo er seine kräftigste Zeit zubrachte, die allgemeine war, in seinen poetischen Werken nur mit zu großer Meisterschaft und Plastik hervorgehoben, und dadurch denselben ein Gift beigebracht, welches denen, die nur solchen Kitzel suchen und zu schätzen wissen, höchst verderblich wurde. Was ihn aber weit über Petrarca erhebt, ist die liebenswürdige Offenheit und gediegne Wahrheit seines Charakters, die auch allen seinen poetischen Gemälden den ihr eignen Reiz verleiht, seine Tugenden in ein höheres Licht stellt, und seine Verdienste um das Vaterland, die übrigens auch in Handlungen, nicht in sophistischen Briefen bestanden, willig anerkennen läßt. Er erkannte übrigens später, nachdem seine brausende Lebensepoche vorüber war, jene Flecken in seinen Werken wohl, und hätte sie gern ausgemerzt und unschädlich gemacht, wenn er sie wieder hätte zurückrufen können. Filippo Villani bezeugt dies, indem er sagt (Vite d'illustr. Fiorentini, p. 16): Sonci ancora molte sue Opere composte in vulgare sermone, alcuna in rima cantata, alcuna in prosaica composizione descritta, nelle quali per la lasciva gioventù alquanto apertamente il suo ingegno si sollazza, le quali dipoi, essendo invecchiato, stimò di porre in silenzio, ma non potè, come desiderava, la parola già detta al petto rivocare, nè il foco, che col mantice avea acceso, colla sua volontà spegnere. Was Boccaccio hier und da über diese Verirrungen sagt, hat durch seine Wahrhaftigkeit unstreitig weit größern Werth, als die geheuchelte Scham Petrarca's über seine verliebten Sonette, die noch dazu so überaus unschuldig und wässerig sind, und mit deren ewig wiederholter Mißbilligung er nur die Aufmerksamkeit auf dieselben und auf sich wach erhalten

wollte. Wie Boccaccio in seinem Alter die Schlüpfrigkeiten in seinen Novellen beurtheilte, geht aus dem Brief an seinen Freund Mainardo Cavalcanti in Neapel hervor, der eine schöne junge Frau geheirathet, und ihr und andern Frauen seiner Familie, wie er Boccaccio mittheilte, versprochen hatte, das Dekamerone vorzulesen. „Hüte dich," schrieb ihm dieser zurück, „es zu thun; du weißt, wie viel Unanständiges, ja Unehrbares darin vorkommt. Wenn solche Dinge sich in der Seele deiner Frauen festsetzen, so mußt du es dir und es nicht ihnen vorwerfen. Hüte dich, ich wiederhole es dir, auf meinen Rath und meine Bitte. Wenn du den Anstand deiner Frauen nicht berücksichtigen willst, so berücksichtige wenigstens meine Ehre. Wenn sie es lesen, werden sie mich für einen schlimmen Kuppler, einen unkeuschen Alten, einen unreinen Geist halten. Wird denn Niemand sein, der sich erhebe, und mich entschuldige und sage: Er schrieb es in der Jugend und durch höhern Auftrag dazu bewogen?" (Vergleiche Baldelli, **Vita del Boccaccio, p. 161.**)

Diese seine hundert Novellen sind nun sein Hauptwerk, welches seinen Ruhm bis auf unsere Zeiten erhalten und über alle gesitteten Völker verbreitet hat. Er nannte es Dekamerone (von dem griechischen *δέκα*, zehn und *ἡμέρα*, Tag), weil es in zehn Tage und jeder Tag in zehn Novellen eingetheilt ist. Der Faden, der diese bunte Reihe der verschiedenartigsten Erzählungen zusammenhält, ist die Geschichte von zehn Personen, sieben jungen, schönen und geistreichen Mädchen und drei jungen Männern, welche vor der schrecklichen Pest 1348 aus Florenz auf ein schönes, zwei Miglien von der Stadt entferntes Landgut entfliehen, dessen Reize, sowie das angenehme Leben der Bewohner Boccaccio mit dem ganzen Reichthum seiner fruchtbaren Phantasie und mit der bezaubernden Lieblichkeit seiner Sprache mehr malt als beschreibt. Die Freunde bilden in ihrer Einsiedelei einen Staat, und wählen eine Königin, die wieder verschiedene, auf Wohlbefinden und Genuß zweckende Aemter unter die Gesellschaft vertheilt. Der Tag verstreicht unter Geschäften des Lebens, die durch Liebe und Freundschaft versüßt sind; jeder Abend aber versammelt Alle in dem anmuthigen Garten, und jedes Mitglied hat die Verpflichtung, eine Novelle zu erzählen. Den Erzählungen als Einleitung geht die berühmte Beschreibung der Pest zu Florenz vor-

aus, worin sich die wahre Kunst und Plastik des Meisters in hohem Grade bewährt hat. Man sieht an der lebendigen Darstellung, daß der Dichter Augenzeuge war, und mit echt griechischer Einfachheit und Naivetät weiß er vor unsere Anschauung alle die jammervollen Scenen jenes gräßlichen Ereignisses zu bringen; seine Phantasie, die bei solcher Schilderung gewiß zu üppige Nahrung haben mußte, weiß er mit sicherer Hand zu zügeln, sie dient ihm nur, die Wahrheit der Natur im höchsten Grad zu erreichen, indem die Weihe der Kunst das Widrige des Gegenstandes der Anschauung entzieht, und eine durch Nichts gestörte Harmonie über das ganze Gemälde verbreitet. Die Novellen selbst zeigen in ihrem Stoff und in ihrer Behandlung die höchste Mannigfaltigkeit, und beweisen des Dichters Erzählungstalent, dem man ohne Ermüdung folgt. Auf die rührendsten und ergreifendsten Novellen folgen die zartesten und wieder die ausgelassensten, welche theils in großartigen Zügen seine Zeit veranschaulichen, theils feine Lebensregeln geben, oder die Gebrechen und Fehler der Menschheit, besonders die Ausschweifungen der Geistlichkeit mit scharfer Satire geißeln. Diese letztern sind der eigentliche Text zu Petrarca's moralischen Deklamationen, und würden wohl auch vor der neuern Kritik mehr Gnade finden, wenn uns die tiefe Gesunkenheit des geistlichen Standes in jener Zeit so vor Augen stünde, wie sie damals jeden Aufgeklärten mit dem bittersten Unmuth erfüllen mußte, und Boccaccio's rückhaltlose Ausstellungen mögen in jener massiven Zeit mehr gewirkt haben, als Petrarca's Predigten. Die Novellen beruhen theils auf historischen Begebenheiten, welche sich bei den Historikern jener Zeit, Villani von Florenz, Mazzella, Campanile von Neapel, Bonifazio von Treviso, Bumaldi von Bologna u. A. erwähnt finden, theils hat Boccaccio, wenn ihn nicht der Geist der Satire zu eignen Erfindungen veranlaßte, ältere Novellen, Ballaten und Legenden, selbst der Provenzalen benutzt, allen aber den Stempel seines Genies aufgedrückt, und sie durch den ungemeinen Reiz seiner Sprache und die ihn so auszeichnende Einfachheit und Natürlichkeit der Darstellung zu seinem Eigenthum gemacht.

Das zweite Hauptwerk Boccaccio's ist sein Roman Fiammetta. Unter diesem Namen verbirgt er bekanntlich den seiner

Geliebten, der Prinzessin Marie, und der Roman soll auf seine Liebe mit derselben anspielen. Fiammetta ist selbst die Erzählerin der Geschichte ihrer Liebe, beschränkt sich übrigens bloß auf die Geständnisse ihrer eignen Empfindungen, da der Gegenstand ihrer Liebe bald nach dem Anfang sie verläßt und dann fern bleibt. So ist die Anlage des Ganzen höchst einfach. Fiammetta, an einen neapolitanischen Edelmann vermählt, wird während einer Messe von heftiger Liebe zu einem Jüngling, Panfilo, entzündet, der dieselbe Leidenschaft für sie empfindet. In tiefer Verwirrung und von mächtigen Trieben bestürmt, kehrt sie nach Hause zurück. Ihre alte Amme entdeckt aus ihrem Betragen das Geheimniß, und warnt sie mit heftigen Vorwürfen vor dieser unglücklichen Leidenschaft. Aber bald darauf erscheint ihr Venus in ihrem Zimmer, erklärt ihr die Natur und unbesiegbare Macht der Liebe an den Beispielen aller Götter und Helden des Alterthums, hält ihr das vergebliche Bemühen vor, diese Macht zu bekämpfen, und fordert sie auf, sich derselben zu ergeben. Fiammetta ist nun in ihrer Liebe bestärkt, und wird nach und nach in alle Intriguen, Listen und Verstellungskünste eingeweiht, welche eine verbotene Leidenschaft erfordert, wobei sie sich selbst über die große Gelehrigkeit ihres vorher unschuldigen Herzens wundert. Sie bemerkt mit Vergnügen, wie auch der Geliebte nach ihrem Besitze ringt, wie er alle Vorsicht und Schlauheit anzuwenden weiß, das tiefe Geheimniß ihrer Liebe zu erhalten, ihre Ehre vor der Welt zu bewahren, Zeit und Ort wohl zu wählen versteht, wie er die Freundschaft und das Vertrauen ihrer Verwandten und besonders ihres Gemahls gewinnt, und wie endlich Beide am Ziel aller ihrer heißesten Wünsche stehen.

Dies ist der Inhalt des ersten Kapitels und so weit findet sich Handlung in dem Roman, welche nur durch die allzulangen Gespräche aufgehalten wird. In den acht folgenden Kapiteln aber werden wir nur in dem Reich der Empfindungen herumgeführt, die zwar mit meisterhafter Kunst und Wahrheit dargestellt sind, aber durch das lange Hinziehen und durch die beständige Anspannung ermüden, was noch dadurch vermehrt wird, daß, da die Wünsche der Heldin keine Befriedigung mehr finden, dem ganzen Werk ein befriedigender Schluß fehlt. Wir folgen den Geständnissen der Erzählerin durch das ganze Labyrinth und die

verschiedenen Grade der glühendsten Leidenschaften, womit eine nicht glückliche Liebe die Seele einer Südländerin quälen kann. In der letzten glücklichen Nacht des Zusammenseins beider Liebenden gesteht Panfilo unter vielen Thränen, daß er Fiammetta verlassen müsse, weil sein alter Vater, ohne Stütze, nach ihm verlange. Fiammetta ist bestürzt, und überredet ihn mit der ganzen Macht ihrer Liebe zu bleiben. Jener besteht aber auf den Forderungen der kindlichen Pflicht, und verspricht baldige Rückkehr und ewige Treue. Auf die zu langen Gespräche folgt die ergreifende Schilderung des Abschieds, und Fiammetta bleibt von nun an bloß sich und ihrer Leidenschaft, ihren Hoffnungen und Qualen überlassen. Die erste Zeit verstreicht ihr langsam in Trauer und Sehnsucht; das ganze dritte Kapitel enthält die Darstellung ihrer Gedanken und Empfindungen während der Abwesenheit und Erwartung des Geliebten. Indessen der versprochene Tag der Rückkehr ist verstrichen, und Panfilo erscheint nicht. Nun bemächtigen sich ihrer alle Furien der Leidenschaft. Zweifel, Angst, Mißtrauen und wieder Hoffnung bestürmen ihr Herz wechselsweise und mit immer größerer Heftigkeit. Sie sucht sich aus ihrem fesselnden Zustand bald durch mühsam gesuchte Entschuldigungsgründe für das Ausbleiben des Geliebten zu befreien, bald ist sie wieder der schrecklichsten Eifersucht preisgegeben. In dieser Lage trifft sie die Nachricht doppelt schwer, daß Panfilo sich in der Ferne vermählt habe. In dem südlich feurigen und reizbaren Gemüthe steigt nun das Gefühl der Kränkung und Eifersucht bis zu einem an Raserei gränzenden Grade, und macht sich in den heftigsten Ausrufungen gegen den Untreuen Luft. Sie bereut, sich ihm einst ergeben zu haben. Dann quält sie wieder der Verdacht, daß Panfilo ein anderes Mädchen in Neapel liebe. Die Zeit stillt nach und nach den tobenden Aufruhr der Gefühle, und setzt die Liebe wieder in ihr altes Recht ein. Fiammetta wünscht von Neuem die Rückkehr Panfilo's, sie sucht sich Gründe auf, seine Vermählung zu entschuldigen, dann bricht ihr Herz wieder unter den schmerzlichsten Klagen und Ausrufungen gegen Venus, die sie verführt, und den untreuen Panfilo. Ihr Gemahl bemerkt ihren krankhaften Zustand, und führt sie in die Bäder nach Bajä; aber alle Zauber des Ortes, alle üppigen Vergnügungen erwecken ihr nur wehmüthige Erinnerungen an den verlornen

Geliebten. Auch die Feste, denen sie nach ihrer Rückkehr in Neapel beiwohnt, vermögen nicht ihren tiefen Gram zu heilen. Denn sie erfährt, daß Panfilo nicht vermählt sei, aber eine Andere liebe. Ihr Gemahl wird aufmerksam auf ihren Schmerz, und seine dringenden Fragen, denen sie kaum ausweichen kann, vermehren ihre Qual. Die heftigste Reue, ihren Gemahl beleidigt zu haben, und dazu die Vorwürfe, womit ihre Amme sie verfolgt, bringen sie zur Verzweiflung. Sie wünscht sich den Tod von den Händen ihres eignen Gemahls, sie will sich selbst den Tod geben; aber Furcht und Zureden der Amme verzögern den Entschluß. Endlich bringt sie die Verzweiflung zu dem Gedanken, sich von dem Thurm ihres Hauses herabzustürzen, wovon sie durch ihre Amme gerettet wird. Zum Schluß vergleicht sie ihr unglückliches Schicksal mit dem anderer Liebenden aus dem Alterthum, und findet, daß keine derselben von Schmerz und Unglück in dem Grade wie sie gebeugt worden sei.

Durch den ganzen Roman bewährt sich Boccaccio's tiefe Kenntniß des menschlichen Herzens, sein Eindringen in die innersten Regungen desselben und seine große Kunst der Darstellung. Das südliche Gefühl der Erzählerin steigert sich oft zu hinreißendem Feuer, dessen Ausdruck in der harmonischen Sprache eine höchst reizende Form gewinnt. Was aber dem Werk im Ganzen Abbruch thut, ist der Mangel an Handlung, der durch zu lange, ermüdende Gespräche ersetzt wird. Die Einmischung der Mythologie, die für unsere Zeit und unsere Denkweise anstößig und fehlerhaft erscheint, war es damals durchaus nicht, und wird noch in Italien gelinder beurtheilt Denn dort war die alte römische Mythologie zu allen Zeiten ebenso geläufig, wie die christliche, ja sie ist es immer noch; der gebildete Italiener betheuert nur **per bacco**, die christlichsten Eiferer geben ihren Kindern bei der Taufe heidnische Namen, die Bauern auf dem Felde improvisiren Wett- und Liebesgesänge, worin alle alte Götter neben Maria und den Heiligen vorkommen. Um so weniger muß dies von einer Zeit wundern, die von den alten Dichtungen so erfüllt war, und von einem Dichter wie Boccaccio.

Ein anderer, viel längerer Roman Boccaccio's, **Filicopo**, ist weniger bekannt, und verdient es auch. Er ist die Umarbeitung eines alten Ritterromans, und erzählt die Abenteuer eines

Ritters und seiner Dame. Die ganze Erzählung ist ein abenteuerliches Produkt ihrer Zeit, und man sieht den sonderbaren Verwicklungen, Gefahren und Errettungen der Helden wohl den Ursprung aus den unnatürlichen Rittergeschichten an, womit die Großen und Damen des Mittelalters unterhalten wurden. Die Vermischung christlicher und heidnischer Mythologie übersteigt hier denn doch das Maß, um von der Kunstkritik entschuldigt zu werden oder in unserer Zeit nur genießbar zu sein. Der Papst ist Vikar der Juno, und diese schickt ihm Iris oder erscheint ihm selbst, um ihm ihren Willen kund zu thun. Pluto verkleidet sich als Ritter, um dem Vater des Helden Unglück zu bereiten, und Mars und Venus sind in der Entwicklung des Romans vollauf beschäftigt.

Das erste Gedicht Boccaccio's ist sein Epos, La Teseide, welches er in Neapel in der schönsten Zeit seiner Liebe schrieb und der Königin seines Herzens, Fiammetta, zueignete. Er erscheint darin zugleich als der Erfinder der Ottave rime, die nach seinem Beispiel nachher von den italienischen Dichtern für alle epischen Werke angewendet worden sind. Diese Versart war wohl schon bei den sicilianischen Dichtern gebräuchlich, aber die besondere Verschlingung des Reims, die der ganzen Stanze die schöne Harmonie gibt, gehört Boccaccio. Das Gedicht, worin übrigens Theseus nicht der Hauptheld ist, sondern gleichsam nur den Faden der Handlung spinnt, zerfällt in zwölf Bücher, und erzählt die Abenteuer zweier thebanischen Jünglinge, Arcita und Palemone, Söhne des Königs Kreon von Theben, welche nach dessen Niederlage und Untergang in die Gefangenschaft des Theseus gerathen, und dort von Liebe zu einer Amazone, Emilia, aus dem Gefolge der Königin Hippolita, entzündet werden. Ihre gegenseitige Freundschaft, ihre Liebe und Rivalität führen interessante Situationen herbei, welche glücklich erfunden und aneinandergereiht sind. Der Dichter gibt hier im umgekehrten Verhältniß zu den andern Werken, dem Alterthum einen neuen Anstrich durch Einmischung ritterlicher Gebräuche. Man sieht, daß die italienische Poesie noch im Werden begriffen war, und sie hatte mehr Schwierigkeit, sich aus der alten Atmosphäre zu befreien und echt christlich und national zu werden, da die Nationalität selbst mühsam gegen alte Erinnerungen und neue Unterdrückungen kämpfte, und

das Christenthum im Munde der Scholastik der wahre Widersacher der Poesie war.

Das andere Epos in zehn Gesängen, Filostrato (von der Liebe Besiegter), in ottave rime, entstand um dieselbe Zeit in Neapel, und ist ebenfalls Fiammetta zugeeignet. Es gibt, mit neuern Vorstellungen ausgeschmückt und zuweilen auch verunstaltet, eine Episode aus dem trojanischen Krieg. Der Held der Erzählung ist Troilus, Sohn des Priamus, welcher in Liebe zu der schönen Chryseis, Tochter des Priesters Calchas, entbrennt, und nach langen Bemühungen auch ihre Gegenliebe erwirbt. Beide genießen das höchste Glück, bis Calchas in das Lager der Griechen übergeht, die Trojaner nach mehren Niederlagen um Waffenstillstand bitten müssen, und die Griechen zur Bedingung desselben die Auslieferung der Chryseis machen. Troilus ist über die Trennung von seiner Geliebten in Verzweiflung. Diese, in der ersten Zeit gegen die Begierden der Griechen standhaft, ergibt sich endlich dem Diomedes. Ein Traum läßt den Troilus ihre Untreue merken, und er verfällt in den mit vieler Wärme und Wahrheit geschilderten Zustand des Zweifels, in welchem bald Eifersucht und Haß, bald Liebe und Zutrauen die Oberhand behält. Der Krieg beginnt von Neuem, in welchem Troilus die Gewißheit seines Unglücks erhält, und in Verzweiflung den Tod unter den Schwertern der Griechen sucht.

Ein anderes kurzes Gedicht, Ninfale Fiesolano, soll eine Allegorie sein, unter welcher Boccaccio eine wirkliche Begebenheit seiner Zeit verbirgt. Auf dem Hügel von Fiesole hauste vor der Gründung jener Stadt in einem Hain Diana mit ihren Nymphen, deren eine, Mensola, sich mit einem jungen Hirten, Africo, im Bade verging, und ihr Gelübde der Keuschheit brach. Bei der nächsten verabredeten Zusammenkunft bleibt die Nymphe zu lange aus, und Africo tödtet sich selbst. Aus Schmerz darüber kommt Mensola zu früh nieder, und Diana, welche den Handel erfährt, verwandelt die Nymphe, welche sich aus Furcht vor ihrem Zorn in einen Bach gestürzt hat, in das Wasser desselben. Noch heutiges Tages heißen zwei Bäche, welche von den Höhen von Fiesole herabstürzen, und sich in einem Thälchen vereinigen, nach diesem Gedicht Mensola und Africo.

Außer einer allegorischen Vision in terze rime, die Triumphe

der Weisheit, des Ruhms, des Reichthums, der Liebe und des Glücks darstellend, welcher wahrscheinlich Petrarca die Idee seiner Trionfi verdankt, und einer beißenden Satire auf eine Wittwe, welche seine Liebe verschmäht hatte (Corbacchio oder il Labirinto d'amore), schrieb dieser äußerst fruchtbare Dichter noch ein Hirtengedicht, Ameto, worin Prosa und Verse abwechseln. Sieben junge Nymphen erzählen in Gesellschaft mehrer Hirten und Jäger und unter dem Vorsitz des Ameto die Abenteuer ihrer Liebe. Man hielt auch dieses Schäfergedicht für eine Allegorie, worunter die Geschichte wirklicher Personen versteckt sei, und Manche suchten sie (z. B. Sansovino in den Ausgaben von Venedig, 1545 und 1558) zu erklären; aber die Versuche haben bewiesen, daß nicht viel Gewinn aus den Commentaren zu hoffen ist.

Boccaccio wird gewöhnlich Petrarca nachgesetzt. Uns scheint dies eine grobe Ungerechtigkeit zu sein, und aus einem gänzlichen Mißverstehen der Verdienste beider Dichter herzurühren. Denn sowie überhaupt Boccaccio schon dem Charakter nach unendlich höher als Petrarca steht, wie er allein durch sein männliches Wort zur Ehre Dante's an seine undankbaren Mitbürger (Origine, Vita e costumi di Dante) unendlich Größeres leistete, als Petrarca durch alle seine kraftlosen Deklamationen zu Ehren der verschwundenen römischen Republik; wie er im Allgemeinen, in entgegengesetzter Weise zu seinem Freund, ein Mann der That war, der mit voller Kraft in seiner Zeit lebte und den Augenblick zu nützen verstand, der mit voller Seele für die Sache der Menschheit begeistert war, und sich selbst darüber vergaß, was sich in seinen bewundernswürdigen Aufopferungen, in seinen lateinischen Schriften voll echter solider Wissenschaft bewährt, während Petrarca in seinen ausgeschmückten Philosophien über das Glück der Einsamkeit, über den Trost bei widrigen Schicksalen ꝛc viel mehr sich selbst und seine Eitelkeit am Herzen hat: ebenso steht Boccaccio auch als Dichter weit über Petrarca. Seine Gedichte haben allerdings die Flecken ihrer Zeit an sich, woran die unglückliche Scholastik mit ihrer Verwirrung und Pedanterie einen großen Theil der Schuld trägt; aber durch jene hindurch glänzt doch unverkennbar im Plan, in der Verwicklung, in dem Feuer und der Wahrheit der Schilderungen, in der meisterhaften

Plastik das echte dichterische Genie, während man in Petrarca's Epos die mühsame Nachahmung und das Haschen nach Effekt bei gänzlich mißlungenem Plane bemerkt. Und wenn Petrarca's Sonette mehr Einfluß auf die italienische Poesie gehabt haben, als die vielen echten Kunstperlen in Boccaccio's Werken, so ist dies eben ein Unglück für die italienische Poesie gewesen. Uebrigens war des Letztern Einfluß, wenn auch nicht in der Ausdehnung bemerklich, doch keineswegs gering. Er brach zuerst die Bahn zum italienischen Epos, und seine ottave rime blieben die stetige Form für die spätern vollendetern Werke des Boiardo, Arioſto und Taſſo; sein Ameto wurde ein Muster für die spätern Hirtengedichte des Sannazzaro, Bembo, Mangini, und bereitete die Meisterwerke des Taſſo und Guarini vor. Dies allein beweist schon seinen vielseitigen Einfluß, der sich doch immer auf höhere Kunstwerke erstreckte, und es bleibt einer hoffentlich nicht zu späten Zeit vorbehalten, nicht nur seine äußern Kunstformen anzunehmen, sondern auch in den echtklassischen Werth vieler einzelnen Theile seiner Dichtungen einzudringen, und durch neue Schöpfungen in diesem Geiste der italienischen Poesie wieder den ihr gebührenden Rang zu verschaffen.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Geschichte
der
italienischen Poesie.

Zweiter Theil.

Geschichte

der

italienischen Poesie.

Von

Dr. E. Ruth,

Privatdozenten der neuern Literatur an der Universität Heidelberg.

Zweiter Theil.

Leipzig:

F. A. Brockhaus.

1847.

9563
28 | 11 | 90
7 | 8

Inhalt des ersten und zweiten Bandes.

Erster Band.

Erster Abschnitt.

Grundlage der italienischen Poesie.

Seite

§. 1. Untergang des römischen Reichs.

Die altetruskische Kunst wurde durch die Römer unterdrückt 2
Unter den Kaisern gänzliche Auflösung der Sitten und Gesunkenheit des Volks 5

§. 2. Wissenschaft und Kunst der Römer.

Erst in der Kaiserzeit kam griechische Kunst und Wissenschaft zu den Römern 13
Die Römer blieben aber immer nur Nachahmer 16
Die Poesie mußte unter dem Despotismus bald verfallen 17

§. 3. Ausbreitung des Christenthums.

Mit der Entwicklung der Kirche entstand bald Herrschsucht, Sophistik, Verfolgung der klassischen Literatur 24

Zweiter Abschnitt.

Verjüngung Italiens durch die germanischen Völker.

§. 1. Verjüngung in der Politik.

Italien konnte nur durch die Völkerwanderung aus der tiefen Zerrüttung gerettet werden, und die ersten Eroberer fielen als Opfer dieser Errettung. 37
Erstarkung des Bürgerstandes in den Longobardischen Städten 50
In Süditalien häufiger Wechsel der Völker und Regierungen 52
In Rom längere Dauer der alten Sitten und der Schwäche 53

§. 2. Verjüngung in der Kultur.

Die germanischen Völker brachten die Keime der Kultur 58
Rom blieb am meisten von fremden Einflüssen frei, dafür entwickelte sich ungestört die Hierarchie über der Finsterniß und geistigen Sklaverei 73

Dritter Abschnitt.

Zeit des Aufschwungs und Bildung des Volkscharakters.

§. 1. Die geographische Lage Italiens war der Entwicklung des Volks sehr günstig 89
§. 2. Die Vermächtnisse eines kultivirten Volks beförderten den Kunstsinn. 91
§. 3. Geschichtliche Entwicklung.
Im Norden republikanische Elemente, blühende Städte, kräftiges Volk 94
Durch die Hierarchie unterdrückt 95
Die Kraft verzehrt sich in Bürgerkriegen 97

Seite
In Rom dieselben Kriege zur Hebung der Kirche 100
In Süditalien frühe Kultur durch die Araber, Normannen und Friedrich II. 103
§. 4. Der blühende Handel brachte hauptsächlich die frühe Kultur nach Italien 109
§. 5. Das Ritterwesen brachte von außen die Thatkraft hin 114
§. 6. Die Araber brachten die Wissenschaft hin 125
§. 7. Die Provenzalen brachten die Liebe zur Poesie hin 133
§. 8. Entwicklung der italienischen Sprache 149
§. 9. Wissenschaft. Vor Allem blühte die praktische Rechtswissenschaft. 278
Die altklassischen Studien wurden wenig betrieben 286
Brunetto Latini 288
Scholastik 289
§. 10. Charakter der Italiener als Grundlage ihre Poesie.
Einfluß des Landes und Klima 297
Das weibliche Element vorherrschend 299
Sinnlichkeit, Schönheits- und Kunstsinn 300
Lebhaftigkeit und Thätigkeit der Musik 301
Neigung zur Musik 303
Ausgebildetes Gefühl, aber Mangel an Tiefe und Ausdauer 304
Durch Oeffentlichkeit und Geselligkeit geübter Scharfsinn 305
Aber der ernste Zug nach dem Erhabnen fehlt ihnen 306
Die historische Basis des italienischen Charakters ist der Einfluß der alten Römer, die Entwicklung der Hierarchie und die Einmischung des germanischen Stammes 308
Diesem Charakter analog bildeten sich die Künste in Italien aus 316
Besonders die italienische Poesie 321

Vierter Abschnitt.

Italienische Dichter vor Dante.

Ciullo d'Alcamo 326
Friedrich II., Pier delle Vigne, König Enzio und Manfred 327
Guido delle Colonne 331
Jacopo von Lentino und Nina von Sicilien 335
Guido Guinicelli 336
Folcacchiero und Guittone 340
Guido Cavalcanti 344
Brunetto Latini 350

Fünfter Abschnitt.

Dante.

Dante's Leben 359
Die Divina Commedia 425
Aesthetische Bemerkungen über die Divina Commedia 518

Sechster Abschnitt.

Petrarca.

Sein Leben 529
Seine Gedichte 562

Siebenter Abschnitt.

Boccaccio.

Sein Leben 572
Sein Dekamerone 583

Seite
Fiammetta 585
Filicopo und Teseide 588
Filostrato und Ninfale Fiesolano 590

Zweiter Band.

Erster Abschnitt.

Entwicklung der Nationalpoesie.

Italienische Dichter nach Boccaccio bis zur Zeit des Lorenzo de' Medici. 1375 — 1470.

Das 15. Jahrhundert ist die Zeit der Entwicklung der italienischen Nationalität 1
Dabei waren als äußere Umstände wirksam: die Eifersucht, die dadurch angefachten Bürgerkriege, die stufenweise politische Schwäche der untern Stände, die Entstehung von Unterthanen, Aristokratien und Despotien —
Das hauptsächliche innere Uebel war Unsittlichkeit in der Kirche, dadurch Untergang der Religion, Frivolität, Spott und Ironie 5
Die italienischen Dichter trennten sich in die zwei großen Parteien der gelehrten und der Volksdichter 10

Erstes Kapitel. Sonett.

Giusto de' Conti 16
Große Menge Sonettendichter 17
Serafino von Aquila 18
Antonio Tibaldeo, Altissimo, Notturno 21
Filomuso, Bernardo Accolti 23

Zweites Kapitel. Satire.

Der allgemeine Hang zur Satire, besonders durch politischen und geistigen Druck erweckt 25
Sie war meist nur Personal- und Localsatire 27
Burchiello 28
Bernardo Bellincioni 29

Drittes Kapitel. Novelle.

Nur die Dichtarten wurden ganz national, welche das satirische und burleske Element in sich aufnahmen 30
Die Novelle wurde aus Frankreich eingeführt 32
Quellen der französischen Fabliaux und italienischen Novellen 33
Hitopadesa und die Sieben weisen Meister ..... —
Disciplina clericalis und Gesta Romanorum 39
Die Fabliaux 43
Die Cento Novelle antiche 48
Franco Sacchetti, Ser Giovanni 49
Massuccio von Salerno 60
Sabadino degli Arienti, Luigi Pulci, Machiavelli 62
Firenzuola, Luigi da Porto 63
Parabosco, Molza, Cademosto, Cinthio 65
Grazzini, Straparola, Bandello, Malespini ..... —

Zweiter Abschnitt.

Läuterung der Poesie und Rückkehr zur Natur.

Erstes Kapitel.

Lorenzo's de' Medici Zeitalter.

Seite

Lorenzo de' Medici ... 68
Platonische Akademie ... 71
Seine Liebessonette ... 72
Sein Lehrgedicht l'Altercazione ... 77
Seine Bemühungen für Wissenschaft und Kunst ... 79
Selve d'Amore, Ambra, la Caccia col Falcone ... 83
Capitoli, Orazioni, Canzoni, Canti carnascialeschi ... 86
Laudi und Nencia da Barberino ... 90
Confessione, Sette Allegrezze d'Amore und I Beoni ... 91

Zweites Kapitel.

Ursprung des Theaters.

Aelteste Darstellungen der Mysterien ... 99
Einfluß Lorenzo's de' Medici auf diese Darstellungen ... 101
Darstellungen von Mysterien in andern Städten ... 103
Moralitäten ... 104
Aelteste profane Dramen von Mussato, Petrarca, Manzini, Vergerio ... 106
Im 15. Jahrhundert viele lateinische Dramen ... 108
Auch im Drama Trennung der Gelehrten von den Volksdichtern ... 109
Polizian's Orfeo in Mantua ... 111
Plautus' und Terenz' Komödien in Ferrara ... 115
Römisches Theater unter Leo X. ... 117

Drittes Kapitel.

Dichter aus dem Kreis Lorenzo's de' Medici.

Bernardo Pulci ... 120
Luca Pulci, Giostra di Lorenzo de' Medici ... —
Desselben Driadeo d'Amore ... 122
Seine Heroiden ... 123
Luigi Pulci, seine Sonette mit Franco ... —
Seine geistlichen und idyllischen Gedichte ... 125
Angelo Poliziano, sein Turnier des Julian de' Medici ... —
Girolamo Benivieni ... 134

Dritter Abschnitt.

Zeit der Blüte der italienischen Poesie.

Vom Ende des 15. bis Ende des 16. Jahrhunderts.

Schlimmer Einfluß der äußern Politik und der Kirche ... 137
Verspottung der Religion ... 140
Mangel an Familienleben und Nationalgefühl ... 147
Die vielen Akademien brachten nichts hervor als frühreife Kritik und kleinliche Spielereien ... 149

Erstes Kapitel.

Epische Poesie.

Unterschied zwischen antikem und christlichem Epos ... 156
In Italien konnte das Epos nicht entstehen, weil dort das Ritterthum nicht lebendig war ... 162

Seite
Einmischung übermenschlicher Wesen in die Epen....164
Grundlage der italienischen Epen, bretonische und französische Sagenkreise 169
Unterschied in der Auffassung der Rittersagen zwischen Italienern und Franzosen....173
Grund der Ironie in den italienischen Epen....176
Auch die Form der Epen von den Fremden genommen....180
Zweierlei Behandlung der Epen, die ironische und gläubige....183

§. 1. Erste Anfänge der epischen Literatur in Italien.

Reali di Francia....186
Buovo d'Antona....189
La Spagna....191
La Regina Ancroja....193

§. 2. Brüder Pulci.

Luca Pulci, Ciriffo Calvaneo....194
Luigi Pulci, Morgante Maggiore....196

§. 3. Cieco von Ferrara und Bojardo.

Cieco's Mambriano....208
Bojardo's Orlando innamorato....213

§. 4. Arioſto.

Arioſt's Leben....230
Sein Mangel an Originalität....248
Inhalt seines Orlando furioso....254
Kritik des Orlando furioso und Vergleichung des Arioſt mit Pulci und Bojardo....283

§. 5. Arioſt's Nachfolger und Nachahmer.

Berni, Alamanni und Bernardo Taſſo....304
Einfluß der Zeitrichtung auf ihre Epen....305

§. 6. Das heroische Epos.

Triſſino's Italia liberata....323
Oliviero's Alamanna und andere....335

§. 7. Torquato Taſſo.

Sein Leben....336
Seine Gerusalemme liberata....399

Zweites Kapitel.
Dramatiſche Literatur.

§. 1. Tragödie.

Triſſino, Sofonisba....464
Rucellai, Oreſte und Rosmunda....470
Martelli, Alamanni, Giuſtiniano, Anguillara....472
Giraldi Cinthio, Orbecche....473
Antonio Decio, Acripanda....476
Manfredi, Semiramis....477
Sperone Speroni, Canace....478
Torquato Taſſo, Torrismondo....479
Peter der Aretiner, Orazio....481

§. 2. Komödie.

Commedia dell' arte....484
Commedia erudita....495
Kardinal Bibbiena, Calandria....519
Arioſt, Cassaria und Suppositi....523
— Lena und Negromante....526

Seite
Machiavelli....531
Seine Mandragola....537
Seine andern Luſtſpiele....546
Peter der Aretiner....549
Seine Komödien, der Marescalco....566
Die Cortigiana....569
Der Ipocrito....573
Die Talanta....576
Der Filosofo....580
Bearbeitungen lateiniſcher Komödien....583
Andre Luſtſpieldichter, Ambra, Cecchi, Dolce, Grazzini u. ſ. w....584
Gelehrte Luſtſpieldichter, Bentivoglio, Salviati, Triſſino u. ſ. w....586
Guarini, Idropica. Giordano Bruno, Candelaio....589
Tragikomödie....590
Hirtendrama....595
Sanazzaro, Arcadia....598
Taſſo's Aminta....605
Andre Hirtendramen....608
Guarini, Pastor fido....610
Oper....611
Rinuccini's Daphne....619
Orazio Vecchio, Anfiparnaſſo....620
Rinuccini's Euridice....622

Drittes Kapitel.

Lyriſche Poeſie.

Sonette. Pietro Bembo....639
Andre Lyriker, Machiavelli, Caſtiglione, Caſtelvetro, Dolce, Arioſto, Della Caſa, Caro, Baldi....644
Madrigale. Strozzi, Baldi....653
Nachahmungen der antiken Lyriker, Muzio, B. Taſſo, Alamanni....—
Idylliſche Sonette. Colommei, Varchi, B. Taſſo....656
Patriotiſche Sonette. Guidiccioni, Alamanni....659
Elegiſche und geiſtliche Sonette. Vittoria Colonna, Veronica Gambara, Fiamma....663
Francesco Maria Molza....665
Torquato Taſſo....668
Elegien. Arioſto....673
Machiavelli....675

Viertes Kapitel.

Poesia giocosa.

§. 1. Satiriſche Poeſie.

Vinciguerra....681
Arioſto....683
Bentivoglio....686
Pietro Nelli....687

§. 2. Burleske Poeſie.

Francesco Berni....702
Francesco Grazzini (Lasca)....707
Andre burleske Dichter....708

§. 3. Macaroniſche und Fidenzianiſche Poeſie....709

Fünftes Kapitel.

Didaktiſche und beſchreibende Poeſie....712

Erster Abschnitt.

Entwickelung der Nationalpoesie.

Italienische Dichter nach Boccaccio bis zur Zeit des Lorenzo de' Medici.

1375—1470.

Die Epoche, welche kurz auf Dante, Petrarca und Boccaccio folgt, wird gewöhnlich als eine Zeit des Stillstands der italienischen Poesie bezeichnet, weil auf diese drei Männer kein ebenbürtiger Dichter gefolgt sei, welcher auf der einmal angeschlagenen Saite noch vollere und tiefere Accorde angestimmt und so die ganze Poesie in ihrer geschichtlichen Entwicklung weiter gebildet hätte. Wenn man aber den Unterschied zwischen der Dante'schen Muse und den echt nationalen Schöpfungen des 16. Jahrhunderts ins Auge faßt, so ergibt sich leicht das Resultat, daß jenes Riesenwerk die italienische Poesie noch gar nicht zum Leben erweckt, daß Petrarca nur die unterste Seite nationaler Auffassungs- und Dichtungsweise berührt und Boccaccio's vielseitiges Wirken zwar mächtig angeregt und auf die rechte Bahn gebracht, aber zugleich auch die Zukunft der italienischen Poesie in einer solchen Höhe habe ahnen lassen, daß nur er selbst wieder das rechte Mittel, die Kluft auszufüllen, vorbereiten konnte. Und dies war das Studium der alten Meisterwerke, die dann dazu dienen sollten, die Nationalpoesie auf der Höhe der Schönheit und des Ideals zu erhalten. Zum Entfalten der höchsten Blüte der italienischen Poesie waren also

zwei wesentliche Dinge nothwendig, das Heraustreten der Nationalität in der Poesie und die Erhebung derselben durch die alten Muster. Beides bereitete sich in diesem Jahrhundert vor, und daß die Früchte eines solchen Sommers nicht alle reif wurden, rührte von Ursachen her, die später entwickelt werden sollen. Keineswegs aber war es eine Zeit des Stillstands oder Rückschritts, sondern eine vorwärts drängende Epoche voll innerer Gährung, Vorbereitung und Aufklärung des italienischen Charakters.

Bei der historischen Entwicklung der Nationalität war ein mächtiger Hebel in einem Grundzug des Charakters thätig, in dem Neid und der Eifersucht. Dies ist ein alter Zug in dem Volk des Apennins, der von jeher dessen Veränderungen und Zustände bestimmte, auch im inneren Leben immer wach und thätig war, und selbst in der Poesie das belebende Motiv ward. In der Epopöe führt die Eifersucht aus Liebe oder Ruhmbegierde die Handlung durch, auch in der Volkspoesie, der Volkskomödie, der beißenden pasquillischen Satire gab die Eifersucht die erste Anregung, so wie sie in den merkwürdigen poetischen und kritischen Kriegen zur Zeit des Aretiners, des Castelvetro, Annibale Caro und besonders gegen Tasso das stimulirende Princip war. So arbeitete sie auch jetzt an der historischen innern Gestaltung Italiens und dem dadurch bestimmten Charakter und der geistigen Richtung des Volks.

Im 12. Jahrhundert hatte der größte Theil der Nation seine Freiheit erobert. Ein Gefühl der Kraft und Nationalität durchdrang die Halbinsel, welches sich auch sogleich in Dante's epischer Richtung idealisirte. Ein mächtiges Bürgerthum erhob sich und versprach einen dauerhaften Kern. Aber obgleich die Italiener bis Ende des 15. Jahrhunderts unangefochten blieben, so lauerte der innere Feind, der sie dem äußern überlieferte, und unter dem Schein der Gesundheit wucherte der Todeskeim. Die Eifersucht, mit der sich die nimmer ruhende Hierarchie verband, kehrte die Schwerter der Bürger gegen sich selbst. Ein Bürgerkrieg entstand, in welchem durch verschiedene Grade durch immer der besiegte Theil in Nichtigkeit und Schwäche versank, während der Sieger in dem Kampfe mit einer höhern Macht bald dasselbe Schicksal theilte. Nach dem glücklichen Krieg gegen die

deutschen Kaiser war Italien ein großer Bund von Städten und die Entwicklung der politischen Macht und Nationalität schien einen fruchtbaren Boden gewonnen zu haben. Aber die größten Städte machten in gegenseitiger Rivalität Eroberungen, wodurch die kleinern Städte in den Rang wahrer Unterthanen ohne Rechte der Bürger, ohne Antheil an der Regierung und den Vortheilen derselben versetzt wurden. Dieses unglückliche Verhältniß, das durch die Macht der Zeit immer fester gestellt und einflußreicher auf den Charakter wurde, beraubte diese Unterthanen alles Interesses und Nationalgefühls, alles Patriotismus und der Kraft zur Vertheidigung des Vaterlands. Dazu trug auch häufig die Art von Wuth bei, mit welcher die schwächern Städte unterdrückt wurden und die mächtigern gegen einander verfuhren. Denn hätten es alle Republiken vermocht, so würden sie alle gegen einander verfahren sein, wie die Florentiner mit Pisa. Diese wollten die Pisaner nicht als einen Zuwachs in ihre Republik aufnehmen, sondern sie schwächen, berauben, vernichten. Auch Genua und andere Städte fielen als Opfer der Eifersucht, und diese Leidenschaft arbeitete zerstörend im Großen wie im Kleinen. Denn selbst in Privatangelegenheiten der Einzelnen öffnet Eifersucht und Neid gegen den Andern immer einer dritten Partei Herz und Kasse, und gibt die Selbständigkeit preis.

So verschwand bald ein großer Theil der Nation in Unthätigkeit und Interesselosigkeit bei stets wechselnder Herrschaft und nur einzelne Städte, die sich oben erhalten hatten, machten die Geschäfte. Sie waren Herren über Unterthanen. Der geschwächte und leidende Zustand der letztern zeigte sich bald durch die fremden Räuberhorden, welche die Städte und die in ihrem Sold hausenden Capitani zu gegenseitiger Verwüstung herbeiriefen. Diese förderten wol am meisten die Schwäche der untern Klassen; da sie aber scheinbar der italienischen Sache dienten, so sah das Volk in sorgloser Ruhe, keine fremde Eroberung fürchtend, der Zersplitterung und Entkräftung zu. Frühere Eroberungsversuche wären gewiß für die Befestigung des Charakters von großem Nutzen gewesen.

Die damaligen Hauptstädte waren also die eigentlich allein geltende Aristokratie Italiens, welcher die kleineren Städte eine

despotische Macht und die alleinige Leitung des Geschicks übergeben hatten. In diesen Hauptstädten selbst aber bildete sich wieder durch Gunst des Handels ein aristokratischer Stand, der nach dem Beispiel im Großen auch die untere Klasse bald des Antheils an der Regierung und der Bürgerrechte beraubte und sie in den Stand der Unterthanen hinabdrängte. Statt daß sich in andern Ländern ein Bürger- und Handelsstand der Aristokratie mächtig entgegenstellte und durch das Gegengewicht aufgefordert sich desto kräftiger entwickelte und den Kern der Nation immer gesund erhielt, absorbirte hier die Aristokratie die selbst aus dem Handelsstande entsprungen war, alle bürgerlichen Stände in sich und machte sie gleichsam verschwinden. Was erst durch Anmaßung und Eroberung gewonnen war, wurde durch das Wirken der Zeit, durch Herkommen und das beständige Sichaufgeben der andern Stände immer fester gesetzt; der privilegirten und herrschenden Familien wurden immer weniger, und so ward es zuletzt einer einzelnen leicht, die ganze Republik zu erobern und die Regierung nicht formell aber der That nach zu übernehmen. Den Regierenden kam dabei die Eifersucht der Städte sehr zu statten, und war es vielleicht, die sie im Anfang erhielt. Sie waren selbst aus den Stadtfamilien entsprungen, theilten mit dem ganzen Volk die Leidenschaft der Rivalität, nahmen also den Volkswillen in den ihrigen auf und gaben ihm durch ihre größern Mittel mehr Nachdruck, während sie auf der andern Seite durch Entfaltung ihres Reichthums, ihrer politischen und geistigen Macht und einen belebenden Schwung in den Künsten und Wissenschaften die Municipaleitelkeit im Vergleich mit andern Städten befriedigten. Das Nationalgefühl aber, das früher eine so breite Basis hatte, verschwand nach und nach aus dem Volk, bis es nur noch in den wenigen Mitgliedern der Städtearistokratie fortlebte und auf der Spitze in dem Despotismus unterging. Eifersucht war hier wieder thätig und rief den äußern Feind in das Land, um den Rival zu verderben, die Fürsten theilten sich in die Bündnisse mit den Fremden und vergaßen ihr eignes Geschick, das Volk wurde mit jeder neuen Invasion mehr geschwächt, und so reichte ein halbhundertjähriger Krieg hin, um Italiens Glück, Kraft, Reichthum und Unabhängigkeit für immer zu zerstören.

Aber auch ein inneres Uebel nagte, und zwar schon längere Zeit an dem Volk. Die Kirche, die von Anfang an sich an die Stelle der Religion gesetzt hatte, war nun, nachdem sie ihren intensiv stärksten Einfluß ausgeübt, in völlige Schwäche gesunken. Und dies mußte in Italien mehr als in andern Ländern eine schlimme Wirkung thun. Denn nachdem man dort lange gewohnt gewesen war, gar keinen Papst zu sehn, hatte man nun deren zu viel und eine ziemliche Zeit das erbauliche Beispiel, wie sich Gegenpäpste und Gegenconcilien um den Glauben der Väter herumzerrten, einander ihren ohnedies geschwächten Nimbus vom Haupte rissen, sich verketzerten, sich alle bisher nur mit Scheu ausgesprochenen Laster ganz öffentlich vorwarfen, und wenn das Volk seinen Päpsten und Concilien geglaubt hätte, so wäre kein Papst und kein Concilium das geringste werth gewesen. Allein es war ein altes Herkommen, die Kirche auch als eine weltliche Herrschaft zu betrachten, und wie die Unterthanen bei den Zänkereien ihrer Fürsten, so wartete auch hier das Volk ruhig ab, wer in dem Streite Sieger bleiben würde. Nur war das Schlimme, daß bei dieser Gleichgültigkeit kein materielles Interesse auf dem Spiel stand, sondern daß das religiöse Gefühl, das sich in dem System der Hierarchie verkörpert hatte, mit der Achtung vor dieser immer tiefer sank. Daß, so wie früher Arnold von Brescia, so auch jetzt Savonarola mit ihrer Reformation gänzlich scheiterten, der Letztere sogar dem schändlichsten Papst, Alexander VI., in der Volksmeinung unterlag, und beide nur durch Hereinziehung materieller Interessen, durch Hindeutung auf das Glück einer Republik ein momentanes Aufsehn machen konnten, beweist, wie sehr die Religiosität, die eben doch die Hauptquelle der Kraft bei Einzelnen und bei Völkern ist, hier nicht mehr die geringste Lebensregung äußerte. Wenn daher die Kirche in ihren höhern Repräsentanten bei der Aristokratie schon lange nichts mehr galt, wie dies die unaufhörliche Reibung und Feindseligkeit der römischen Großen beweisen, so ward auch bei dem Volk ihr besserer Einfluß, den sie durch die Identität mit der Religion früher ausgeübt hatte, gänzlich untergraben. Dazu trug besonders die tiefe Sittenlosigkeit bei, deren Herd die Mönchs- und Nonnenklöster waren, und welche sich von Oben herab über die ganze Priesterschaft verbreitete, die ihrerseits

wieder Gewissen und Sittlichkeit des Volks in Händen hatte. Es soll damit natürlich nicht gesagt sein, als hätte der geistliche Stand allein die Schuld der Entsittlichung zu tragen; im Gegentheil war diese schon früher so herkömmlich, daß die Laster in Avignon, obgleich hier und da gerügt, sogar auch von dem frommen Petrarca, doch den Einfluß der Kirche nicht schmälerten. Aber wenn ein Stand, dessen siegende Kraft die Religion und Moral waren, nun, nachdem er durch diese zu einer heiligen Macht emporgetragen worden war, sie in schändlichem Uebermuth weggeworfen hatte, mußten diese Waffen nicht auch von dem Volk niedergetreten werden? Und mußte es nicht eine furchtbare Wirkung machen, daß der Stand, in welchem die Sittlichkeit repräsentirt war, in seiner geistigen absoluten Macht unangefochten blieb, während die Sittlichkeit zu Grunde ging? Die Wirkung zeigt sich auch stark genug in der zügellosen Herrschaft der hier ohnedies sehr erregbaren Sinnlichkeit, die in dem schon durch stetes Unterordnen und Gehorchen, durch passives Zusehen fremder Eroberungen, Kriege und Verheerungen im eignen Land aller äußeren Thätigkeit fremd gewordnen Volk so tiefe Wurzeln faßte, daß sie später auch den strengsten Verordnungen, den durchdachtesten Veranstaltungen frommer Kirchenfürsten nicht wich. Diese Wirkung zeigte sich aber besonders gefährlich in der nun allgemein herrschenden Frivolität, welche den letzten Rest von religiösem Gefühl auf die bloße Form hinausdrängte und sich da mühselig erhalten ließ, während sie alles Ernste und Tüchtige durch ihren Spott herabzerrte, durch ihre Ironie in seiner Wirkung vernichtete. Dies beweist die Richtung der Volkspoesie, die einestheils das Ernste und Heilige so wenig mehr zu fassen verstand, daß sie in haltlose Excentricität ausschweifte, anderntheils dem Hang zur Satire alle Zügel überließ und sich bis zu den gemeinsten persönlichen Schmähungen erniedrigte; ferner beweist es die Behandlung der höhern Dichtarten, besonders der Epopöe vor Tasso, die sich besonders national entwickelt hat, und worin vor dem Spott und der Ironie nichts Ernstes und Wahres besteht, als die gröbste Sinnlichkeit. Die Hauptquellen für das oben Gesagte sind aber die Novellen und Lustspiele aus jenem und dem folgendem Jahrhundert. Schon Boccaccio hatte in seinen ausgelassenen Erzählungen fast

immer die Geistlichkeit zur Zielscheibe seines Spottes genommen; es muß also trotz der allgemeinen Zügellosigkeit das Betragen dieses Standes, der durch sein geistiges Uebergewicht mehr Hülfsmittel hatte, doch noch auffallend genug gewesen sein. Daß dieses Verhältniß sich immer mehr verschlimmerte, sieht man an den spätern Novellen des Sacchetti und besonders des Ser Giovanni Fiorentino, der gar einen Mönch und eine Nonne sich alle Abend im Sprachzimmer des Klosters obscöne Geschichten erzählen läßt, welche unnatürliche Einkleidung seiner Novellen blos als ein bitterer Spott gegen das Mönchsleben angesehen werden kann. Endlich brachte Machiavelli in seiner übrigens meisterhaften Komödie Mandragola die Geistlichkeit gar auf die Bühne, indem er durch die sophistischen Moralgründe eines Beichtvaters eine ehrbare Frau zum Ehebruch überreden läßt. Und solche Sittendarstellungen erregten damals nicht nur keinen Anstoß, sondern wurden selbst vor den Kirchenfürsten in Rom ohne Arg aufgeführt. Wie tief im Allgemeinen die Nation in dieser Hinsicht sank, und wie dies einen unberechenbaren Einfluß auf ihre ganze Geschichte hatte, wird aus den Lustspielen des folgenden Jahrhunderts klar und soll dort weiter auseinander gesetzt werden. Während aber die Religiosität aus dem äußern Leben des Volks wich, concentrirte sie die ganze Macht ihres belebenden Einflusses auf die Kunst, die jetzt gleichsam die eigentliche Religion des italienischen Volks wurde und den Vereinigungspunkt abgab, worin sich das regeste und frischeste Leben der beiden Stände, des Volks und der Aristokratie, begegnete.

Diese Trennung der beiden Stände, der Aristokratie und des Volks war es auch noch, die der italienischen Poesie eine individuelle Richtung gab. Während das Volk immer mehr in Unthätigkeit sank und sich in seinen engen Kreisen wohlgefiel entfaltete der Reiche und Vornehme nach allen Seiten hin eine erstaunliche Thätigkeit. Da sie zum großen Theil nicht eine von Anfang bevorrechtete Klasse waren, die nur die Stufen eines Throns zieren sollte, sondern aus der allgemeinen Gleichheit sich durch ihre umsichtigen Geschäfte und ihren blühenden Handel, emporgearbeitet hatten und sich auf dieser Höhe durch fortwährende Entwicklung ihrer geistigen Kräfte erhalten mußten, so läßt sich begreifen, wie Italien in jener Epoche eine Aristokratie

besitzen konnte, deren sich kein Land zu keiner Zeit rühmen kann. Eine gewisse Vielseitigkeit der Bildung, Geschmeidigkeit und Elasticität des Geistes zur Beherrschung jeder Lage, ein durch die reichste Geschäftserfahrung begründetes Selbstgefühl war die allgemeine Folge dieser Verhältnisse. Der Handelsstand, der mit der ganzen civilisirten Welt in Verbindung war und überall gestaltend und ordnend eingriff, lieferte dem italienischen Volk seine Fürsten, Rathgeber, Feldherren, Kardinäle und Päpste. Dies hatte freilich auch seine nachtheilige Seite, die besonders in dem geistigen Leben sehr grell hervorsticht und später dargelegt werden wird. Aber der gemeinschaftliche Stamm dieser Tonangeber unterhielt ein Streben, welches durch die Gemeinschaft um so lebendiger und wirksamer wurde und eben das 15. und 16. Jahrhundert so berühmt gemacht hat. Es gab in dieser Blütenzeit der Aristokratie wenig Fürsten, Kardinäle, Capitani und vornehme Bürger der Republik, die sich nicht durch literarische Bildung, hohen Kunstsinn und Gelehrsamkeit ausgezeichnet und diesen mit Enthusiasmus angeregt und befördert hätten. Wir erinnern an die großen Philologen, welche die Schätze des Alterthums zugänglich machten, an die Philosophen, welche der platonischen Weisheit einen Sieg über das scholastische Gewirr bereiteten und die Dichtkunst auf die Spuren des Alterthums führten; sie waren an den vielen kleinen Höfen die ersten und beständigen Rathgeber. Die Höfe der Malatesta in Rimini und der Montefeltro in Urbino waren fast in Akademien umgewandelt. Die Regenten von Neapel wählten ihre Freunde, Secretaire, Rathgeber aus dem gelehrten Stand. Vor allen aber ragten die Medici in Florenz durch ihre Begeisterung für Wissenschaft und Kunst hervor. Cosmus war der erste durch seine Handelsmacht wie durch seine geistige Herrschaft. Seine Schiffe brachten aus allen Gegenden Waaren, aber aus Griechenland Gelehrte und Schriften nach Florenz, seine Bankhäuser in allen vorzüglichen Handelsplätzen schafften Mittel herbei zur Errichtung von kostbaren Bibliotheken in Florenz und Venedig, und während er durch seine Freigebigkeit und Prachtliebe alle Künste in Schwung brachte und die Republik ordnete und beruhigte, bewirkte er in dem Reich der Gelehrten eine fruchtbringende Revolution durch seine platonische Akademie, die er im Gegensatz

zu dem aristokratischen Treiben mit den eminentesten Köpfen besetzte. Sein Enkel Lorenz ward durch seine vielseitige Bildung noch berühmter, und gab dem Jahrhundert seinen Namen; er wird uns als der Wiederhersteller der italienischen Poesie noch besonders begegnen. Mit dessen Sohn, dem Papst Leo X., wanderte der Enthusiasmus für Kunst und Wissenschaft nach Rom, das jedoch schon vorher, besonders unter Nikolaus V. und einigen gleichgesinnten Päpsten sehr glänzende Zeiten erlebte. Nikolaus verdankte selbst seiner Gelehrsamkeit die Erhebung auf den päpstlichen Stuhl, und mit der Vermehrung seiner Hülfsmittel schien sich sein Eifer nur zu steigern. Er hatte an seinem Hof einen Congreß der berühmtesten Gelehrten, die sich an seinem Beispiel zu unermüdlicher wissenschaftlicher Thätigkeit begeisterten. Auf seine Veranstaltung wurden Herodot, Strabo, Diodor, Xenophon, Thucydides, Polyb, Appian, die Iliade und die griechischen Kirchenväter ins Lateinische übersetzt und commentirt. Dem Lorenzo Valla gab er für die Uebersetzung des Thucydides 500 Scudi in Gold, den Filelfo ermunterte er zur Uebersetzung der Iliade und Odyssee durch Zusicherung eines schönen Hauses und Guts und 10,000 Scudi; gleiche Freigebigkeit bewies er gegen Guarino von Verona und gegen Perolli, und glaubte immer noch nicht genug gethan zu haben. So konnte er wol mit Recht sagen, daß in Rom kein ausgezeichneter Mann wäre, den er nicht kannte. Ebenso suchten Visconti und Sforza in Mailand, die Gonzaga in Mantua, d'Este in Ferrara die berühmten Gelehrten an ihre Höfe zu ziehen und dort festzuhalten, und so wie Rom unter Leo X., so wetteiferten auch sie später mit Florenz in der Pflege der Poesie. Wenn nun freilich die Wissenschaft durch diese warme Beförderung und Pflege ungemein gewann, so konnte sie auf die Poesie doch nicht den geringsten Einfluß haben. Diese freieste der Künste läßt sich überhaupt weder zügeln noch spornen, und es ist eine falsche Ansicht, wenn man die Blüthe der italienischen Dichtkunst der Menge von Mäcenaten im 15. und 16. Jahrhundert zuschreiben will. Dante und Boccaccio, die großen Dichter der ältern Zeit, hatten sich keinerlei Gunst zu erfreuen, Ariosto und Tasso standen in sehr drückenden Verhältnissen zu ihren Patronen. Die Höfe von Florenz, Ferrara, Mantua und Mailand waren ungemein thätig

für das Theater und ließen prachtvolle Schauspielhäuser erbauen; doch zeigt die dramatische Literatur jener Zeit kein einziges Meisterwerk auf, und nicht einmal ausgesetzte Prämien vermochten einen Dichter zu begeistern. Allerdings hatte aber dieses lobenswürdige Streben der Aristokratie einen mittelbaren Einfluß, indem sie den literarischen Ruhm zur Nationalsache machte, woran der gesammte bessere Theil des Volks Antheil nahm und an dem allgemeinen Enthusiasmus sich das Genie entzündete. Aber es gab noch eine Hauptursache, welche der italienischen Poesie ihre eigenthümliche Richtung gab und sie in manchen Arten hemmte und beschränkte.

Denn nicht nur in der Politik, auch im Reich des Gedankens, besonders in der Poesie, war die Nation in zwei schroff entgegenstehende Parteien getheilt, in die Gelehrten (die Aristokraten in der Poesie) und das Volk, welche Trennung sich leider durch die ganze folgende Geschichte der italienischen Poesie durchzieht. Diese Trennung ging von Petrarca aus, der offenbar eine zweiseitige Natur hatte. Während Boccaccio, der ebenso wie Petrarca in dem Alterthum mit enthusiastischer Anschauung lebte, doch diesen Enthusiasmus mit seinem modernen Kunstsinn stets zu originellen Schöpfungen zu vereinigen strebte, hatte im Gegentheil Petrarca seine zwei Richtungen streng von einander geschieden und keiner auf die andere den geringsten Einfluß erlaubt. Aus seiner Vorliebe für das Antike, das er eben doch nicht lebendig in seine moderne Empfindungsweise aufnehmen konnte, entsprang seine Vorliebe für die Form, durch die er sich dem Alterthum wenigstens äußerlich nähern wollte, und diese überwiegende Neigung begleitete ihn auch in die andere Richtung hinüber, in welcher dann die Form meist auch die Hauptsache wurde. Die zwei Parteien, die aus ihm sich nach dieser Spaltung bildeten, gingen in ihrer Entwicklung weit aus einander. Die gelehrte Partei hing fest am Alterthum und klammerte sich daher ängstlich an die Form; die Volkspartei entwickelte mehr einen modernen Sinn, eine nationale Poesie, war aber, da ihr Petrarca auch hierin zum Führer diente, ebenfalls in einer Form befangen, die sowol in der Lyrik als der Satire und allen übrigen Arten der Volkspoesie in Anwendung kam. Hierdurch stellt sich Petrarca's nachtheiliger Einfluß auf die Dichtkunst immer

deutlicher heraus. Beide Parteien geriethen natürlich in einseitige Richtungen, weil sie sich nicht einander ergänzten und unterstützten. Alle ausgezeichnete Dichter waren aber die, welche sich zu Boccaccio's Allseitigkeit erhoben, beide Richtungen zu lebendiger Schöpfung, zu gegenseitiger Tragung und Erhebung in sich aufnahmen. Die gelehrte Partei scheiterte am meisten an der wesenlosen Form, in der sie sich herumtrieb, wie wir später an den Epen nach antikem Schnitt und an allen Tragödien sehen werden.

Diese gelehrte Partei war in dem Reich der redenden Künste die Aristokratie, mit der größten Macht, den meisten Hülfsmitteln ausgerüstet, und stand in diesem Jahrhundert auf dem Gipfel ihrer Blüte. Sie schloß sich auch eng an die politische Aristokratie an und bildete bald mit ihr ein großes abgeschlossenes Corps, welches in den folgenden Jahrhunderten das Schiedsrichteramt im Bereich des Geschmacks ausübte, und schmolz nach dem politischen Versinken dieses Standes mit ihm zusammen. Wenn wir nun nach dem Nutzen und dem Einfluß dieser Partei auf die italienische Poesie fragen, so ist er, wenigstens für den Augenblick und unmittelbar, sehr gering, und es mußte erst eine neue Generation erstehen, die von der geistigen Gährung dieses Jahrhunderts nicht berührt wurde und zu einer gewissen Ruhe gelangt war, um die neu erworbenen Schätze mit Vortheil anzuwenden. Dazu kam noch die Abgeschlossenheit, wodurch der Gelehrtenstand sein Wirken für die italienische Poesie ganz unfruchtbar machte, und welche noch im folgenden Jahrhundert so stark wirkte, daß manche der besten Dichter, gleichwie Petrarca, in lateinischen Versen ganz andre Richtungen verfolgten als in italienischen, wo ihre Natur ganz umgewandelt erscheint. Welches verschiedene Resultat hätte für die Poesie gewonnen werden können, wenn die Dichter bei ihrem unbegrenzten Enthusiasmus für die alten Dichterwerke auf einem sichern nationalen Boden gestanden hätten. Denn der Eifer in Aneignung und Verarbeitung des literarischen Nachlasses des Alterthums war in der That außerordentlich, wobei sich der tiefbegründete Kunstsinn der Italiener besonders thätig zeigte und die Rivalität unter den vielen kleinen Staaten sehr günstig wirkte. Die materiellen Wissenschaften, besonders die früher so hoch geachtete Jurisprudenz,

wurden auf die Universitäten verwiesen und dort bald vergessen. Nur Erhöhung des geistigen Genusses und Belebung der Kunst gab der Wissenschaft den Werth, der sich wieder auf die Gelehrten übertrug. Die geflüchteten Griechen fanden überall die ehrenvollste Aufnahme, die Bibliotheken füllten sich mit griechischen Handschriften, und die Italiener fanden keinen kürzern Weg zu Ruhm und Ansehen, als durch das Studium des Alterthums. Es führte zu den höchsten Stellen in den Republiken und an den Höfen, selbst auf den päpstlichen Stuhl, und daher mag sich wol kein Land in keiner Epoche einer solchen Betriebsamkeit in der philologischen Wissenschaft rühmen können. Die italienische Sprache war ganz dem Volk überlassen, dadurch vernachlässigt rauh und barbarisch, während die italienische Literatur höchst arm blieb. Nur Lateinisch und Griechisch war die Losung, man lebte und dachte ganz in der alten Zeit, trug ihre Werke zusammen und commentirte sie.

Wenn aber auch durch dieses neue Studium der Kunstsinn der Italiener zu erstaunlicher Produktivität erweckt wurde, wie man aus der Flut von lateinischen Gedichten aus jener Zeit bemerkt, so war sie doch für die italienische Poesie von gar keinem Gewinn, theils aus dem obigen Grund, daß die ganze Beschäftigung der italienischen Sinnesart zu fern stand und sich daher ins Wesenlose verlor, theils weil der äußeren überwältigenden Anregung keine innere Schöpferkraft in gleichem Verhältniß entgegenkam und der Geist erst später die andrängende Masse besiegen und mit gehöriger Freiheit verarbeiten konnte. Dies erhellt deutlicher aus dem Umstand, daß jene meist lateinischen Dichter eigentliche Grammatiker waren, welche mehr die Worte als den Geist zu fassen vermochten und sich in den lächerlichen Streitigkeiten der beiden Sekten der Apulejaner und Ciceronianer abquälten. So mußte ungeachtet der unmäßigen Dichterkrönungen, wonach Petrarca auch die mittelmäßigsten Talente lüstern gemacht hatte[1]), dennoch die Poesie, selbst in der

1) Die Kaiser, wie Karl IV., Sigismund, Friedrich III., die Päpste, die Könige von Neapel, die Herzoge von Mailand und Ferrara, sogar die Städte, wie Florenz, Verona, Parma, die römische Akademie krönten um die Wette.

lateinischen Sprache ganz danieder liegen. Der Geist der Zeit verlangte auch die Anschauung, die Form, die Sprache der Zeit, nicht aber einer längst vergangenen. Man suchte aber mit aller Gewalt die alte Form zu beleben, in welche der neue Geist nicht paßte, und vermochte doch den alten nicht mehr heraufzubeschwören. Daher das beständige Abmühen an der Form, was überhaupt den Italienern eigen ist und worauf sie so großes Gewicht legen, daß sie oft die Poesie ersetzen muß. Die eigne Schöpferkraft wurde natürlich durch dieses Einzwängen gänzlich unterdrückt, ein ängstliches Anklammern an die Werke der alten Zeit, eine sklavische Nachahmung war das Ziel der Dichter und der gefeiertste derjenige, welcher die Alten am genauesten copirt hatte. Da sie aber nur die Form trafen, so wurde der paradoxe Satz wahr, daß, je mehr sie sich den Alten näherten, desto schlechter, frostiger, geschmackloser ihre Poesie wurde. Allein das störte nicht. Man war von dieser Behandlung der Dichtkunst und von diesen Grundsätzen so eingenommen, daß auch in dem folgenden blühendsten Zeitalter nur wenige Dichter sich von dieser Formfessel befreien konnten, und auch nur in solchen Werken, in denen der nationale, oder rein christliche Stoff ein Heraustreten aus dem alten Ideenkreise und ein Greifen in ihre eigne Zeit und in ihr Volk erzwang, während in ihren andern Werken, besonders aber in der ganzen Geschichte der italienischen Tragödie die Schwäche der langen geistigen Sklaverei sichtbar ist. Als schon im 15. Jahrhundert die Nationalität etwas mächtiger zu werden begann, war selbst die italienische Sprache fast in Gefahr, jenem Formzwang zu unterliegen, und um mit einem Mal Alles unter ein Princip zu bringen und darin untergehen zu lassen, machte man den Versuch mit italienischen Hexametern und Pentametern, der in der Folge noch auf andre metrische Versmaße ausgedehnt wurde. (S. Band I. dieses Werkes, Seite 232 ff.)

Dieses begeisterte Hervorheben des Alterthums hatte indessen den unschätzbaren Vortheil, daß dadurch die scholastische Theologie und Philosophie eine völlige Niederlage erlitt. Man kehrte wieder zur Natur zurück, deren begeistertste Priester die Alten gewesen waren, und die Verarbeitung der übrigen philosophischen Systeme brachte den Verstand wieder in das rechte Geleise und

bereitete eine heilsame Reaction und Reformation vor. Die erste Regung zum Sturz der aristotelischen Weltherrschaft zeigte sich in der platonischen Akademie, welche Cosmus de' Medici mit seinen Griechen in Florenz stiftete und welcher nachher Lorenzo und Poliziano angehörten. Ferner gab das Studium der Alten, wenn auch erst für die spätere Epoche, ein wirksames Gegengewicht gegen die Schwärmerei der Troubadours und die Einwirkung Petrarca's, die zuletzt in ihrer Einseitigkeit tödtend auf die Poesie gewirkt hatte, und führte auf die universelle Richtung Boccaccio's zurück, welche grade dem folgenden Jahrhundert den Glanz gab.

Wenn daher die gelehrte Partei in dieser Epoche durch ihr abgeschlossenes Treiben die Poesie nicht weiter brachte und diese, wie überhaupt in ihrer ganzen Geschichte so vorzüglich jetzt, das unglückliche Schicksal hatte, daß durch zu mächtiges Eingreifen einer fremdartigen Cultur und Literatur und dadurch hervorgebrachte Ueberkünstlung ihre natürliche Entwicklung und Reife gehemmt und in mancher Hinsicht ganz unterdrückt wurde, so führte doch diesmal jenes Studium, wenn auch langsam zur freien Anschauung der Natur, zur Wahrheit der Empfindung und einem geläuterten Geschmack, und es ist nur zu bedauern, daß die aristokratische Dichterpartei sich ganz von dem Boden ihrer Nation und Zeit losgerissen, sich in dem unkräftigen Schwanken in den alten Formen begnügt und darin das ganze Heil und Wesen der Poesie gefunden hat. Wie sicher und fruchtbar aber der Boden gewesen wäre, den sie in ihrer Nation gefunden hätte, zeigt sich in dem merkwürdig raschen Aufblühen der bildenden Künste, worin die Italiener eine einzige Energie und Erhebung offenbarten. Und wie sehr diese Künste aus der Seele des Volks hervorgingen, zeigt der strenge und entschieden ausgesprochene Charakter der Baukunst, Malerei und Musik, besonders aber der beiden letztern, die ganz aus christlichen Elementen erzeugt waren und in schneidendem Gegensatz mit der aristokratischen Poesie und Gelehrsamkeit standen, daher diese auch wenig davon belebt und beseelt werden konnte. Erst später verwischte sich dieser Gegensatz; die national entwickelte bildende Kunst ward die Trägerin der Poesie, die sich daher auch zu jener Höhe der Meisterschaft schwang, so lange sie sich in den

nationalen Elementen bewegte und das antike Gesetz nur zur Leiterin nahm. Lorenzo de' Medici aber war der Mann, der beide Gegensätze ausgleichen konnte und der, obgleich nur ein Dichter zweiten Rangs und erst an der Schwelle jener großen Epoche stehend, doch als der zweite Vater der italienischen Poesie betrachtet werden muß.

Während diese Aristokratie in ihrer geistigen Bestrebung die Nationalität so ziemlich verleugnete, bildete sich das Volk seinen Charakter und seine Poesie desto ungestörter und bestimmter aus. Die Einseitigkeit, in die es natürlich in seinem engen Ideenkreise und in seiner Abgeschiedenheit von den Hülfsmitteln der höhern Klasse verfiel, läßt uns die Zersplitterung der Kraft in dieser so durchaus poetischen Nation bedauern. Wie sehr beide Klassen in ihrem Weg verfahren waren, und wie bei ihren Versuchen der Vereinigung die poetische Aristokratie in ihrer jämmerlichen Schwäche die kräftige Roheit des Volks weder erheben und verfeinern noch aus ihrer Einseitigkeit befreien konnte, zeigt sich nicht nur in der glänzenden Epoche an der Mühe der ausgezeichneten Dichter, sich immer frei von beiden Einflüssen zu halten, die besonders im Epos und Theater nicht immer zu einem glücklichen Resultat führte, sondern auch in den vielen Akademien, die der Kriegsschauplatz für beide Ansichten wurden und ungeachtet ihres mehr als hundertjährigen Kriegs nicht den geringsten Gewinn für die Poesie brachten.

Kapitel 1.

Sonett.

Das Volk griff vor allem hastig nach dem Sonett. Sonett war die allgemeine Form für alle Denk- und Empfindungsweise, worein sowohl die ausgelassenste Satire zusammengepreßt, als der erhabenste Gedanke in die Länge gezerrt wurde, und mit dem man höchstens der Erleichterung wegen zuweilen die Canzone abwechseln ließ. Sonett ward auch das Gewand, worin die italienische Muse nun aus dem Bezirk von Toskana heraustrat und die Runde durch ganz Italien machte. Unter den vielen Nachahmern Petrarca's in dieser Zeit sind indessen nur wenige nennenswerth, und selbst in Italien nur aus einzelnen,

in Sammlungen aufbewahrten Gedichten bekannt. Einer der bessern unter ihnen ist Giusto de' Conti, aus Valmontone im römischen Gebiet gebürtig. Die wenigen Nachrichten, die sich über seine Lebensumstände erhalten haben, sind zusammengestellt in der Vorrede zu der Sammlung seiner Gedichte, Florenz 1715, und auch von Mazzucchelli in der veroneser Ausgabe von 1733. Aus der Inschrift, die über seinem Grab in der Kirche S. Francesco in Rimini noch zu lesen ist, erhellt, daß er ein Rechtsgelehrter, und aus der von Muratori mitgetheilten Chronik von Rimini, daß er einer von den Räthen des Herrn dieser Stadt, Sigismondo Malatesta, und von diesem sehr geehrt war. Er starb 1449. Im Jahr 1409, als er in Rom war, entzündete sich sein Herz und, wie es scheint, auch sein Dichtergenie an der Schönheit einer Jungfrau, die nun, wie Petrarca's Laura, der Gegenstand aller seiner Sonette wurde. Besonders entzückte ihn ihre schöne Hand, daher er der ganzen Sammlung seiner Gedichte den Namen Bella Mano gab. Was überhaupt von den Sonetten gesagt werden kann, gilt auch von den seinigen. Man merkt allen Liebessonetten die geistige Ermüdung an, in welche die Dichter verfielen, wenn sie irgend einen glücklichen oder unglücklichen Gedanken in dieselbe Form pressen oder ziehen mußten und denselben Gegenstand tausendmal auf dieselbe Weise, nur mit irgend einer kleinen neuen Beziehung behandeln wollten. Giusto ist ein getreuer Nachahmer des Petrarca; man findet bei ihm denselben Frost, das gedehnte Spiel mit Worten, gelegentlich die gedankenleeren Reime, die den Mangel an wahrer Empfindung bezeichnen, wie bei vielen Petrarchischen Sonetten, nur daß ihm der Witz und Geist seines Meisters abgeht, der die Kühle und Nüchternheit des Gefühls durch manche Wendung und sophistische Sprünge zu verschleiern wußte, und dann dessen bewunderungswerthe Ausfeilung der Verse, womit er ihnen jene harmonische Weichheit und Grazie verliehen hat. Wir geben von ihm ein Sonett aus der Sammlung italienischer Lyriker, welche die mailänder Herausgeber der Classici Italiani veranstaltet haben:

Giunse a Natura il bel pensier gentile,
Per informar tra noi cosa novella,

Ma pria mill' anni immaginò, che a quella
Faccia leggiadra man ponesse e stile.
Poi nel più mansueto e nel più umile
Lieto ascendente di benigna stella,
Creò questa innocente fera bella
Alla stagion più tarda, alla più vile.
Ardea la terza sfera nel suo cielo,
Onde sì caldamente Amor s' informa,
Il giorno, che il bel parto venne in terra.
E Dio mirava la più degna forma,
Quando vestì d'un sì mirabil velo
Quest' anima gentil, che mi fa guerra.

Noch eine Menge von Sonettensängern, wie Sennuccio del Bene, Franceschino degli Albizzi, die beiden Buonaccorso da Montemagno, Malpigli aus Bologna, Sanguinacci aus Padua ꝛc. betraten Petrarca's Weg. Auch Dichterinnen, die heilige Katharina von Siena an ihrer Spitze, treten nun schon auf und versuchen sich alle in jetzt vergessenen Sonetten. Die Poesie wurde populär und gewann eine äußerst breite Basis in dem Volk, aber vergebens sah sie sich nach einem Retter und Erheber um; die gebildetern Dichter lebten in einer ganz andern Sphäre, worin sie langsam abzehrten, und so blieb der italienischen Muse nichts übrig als den Ohren und dem Sinn des Volks zu schmeicheln. Wie sehr ihr dies gelang, sehen wir an dem ungemessenen Beifall, den die Hauptsänger von dem Volk erhielten, wie sehr die Poesie aber unter diesem Enthusiasmus sank, erhellt aus dem Gericht des öffentlichen Geschmacks, das schon im nächsten Jahrhundert diese Produkte der Vergessenheit übergab. Die Hauptsänger, an denen sich die Tendenzen jener Zeit am besten beurtheilen ließen, ragen zwar zum Theil schon in die nächste Periode hinein, gehören aber doch noch hierher, weil sie, unberührt von dem bessern Streben und dem neuen Schwung des erwachten Kunstsinns, dem Volksgeschmack ganz treu blieben und die Richtung desselben, die sie in ihren prätentiösen Witzeleien und unnatürlichen Hinaufschrauben der Empfindungen auf die höchste Spitze trieben, am besten repräsentiren. Einige von ihnen waren durchaus nicht ohne Talent, und ihre ächte volksthümliche Begeisterung ließ sie zuweilen das Sonett verlassen und die natürliche

Einfachheit des Volksliedes treffen, in welchem sie dann Ausgezeichnetes leisteten; aber sobald sie ihre übersprudelnde Kraft in das Petrarchische Sonett preßten und somit dem Volklied das gelehrte Gewand umhängten, so merkt man an den fieberhaften Uebertreibungen, wie die Natur in der Form erstarb.

Einer derselben war Serafino von Aquila in den Abruzzen, geboren 1446. Die Natur hatte ihn durch sein außerordentliches Talent der Improvisation zum Volksdichter geschaffen und der Mangel an Gelehrsamkeit that ihm in diesem Berufe keinen Eintrag, desto mehr unterstützte ihn sein Talent in der Musik, indem er für seine augenblicklichen dichterischen Eingebungen auch gleich eine passende Melodie fand und sie unter Begleitung der Laute (liuto) absang. Da er auf seine Kunst im Lande umherzog, so verbreitete sich sein Ruhm bald von einem Ende Italiens zum andern und brachte den Petrarca eine Zeitlang in Vergessenheit. Die allgemeine Bewunderung erhob ihn in der Gunst der Fürsten, welche ihn wetteifernd zu sich einluden und ihn mit Ehren und Geschenken überhäuften. So sang er an den Höfen von Neapel, Rom, Mailand, Mantua und Urbino, erhielt von Cäsar Borgia eine Präbende als Johanniterritter und war für eine kurze Zeit der mächtige Tonangeber in der italienischen Poesie. Dies erhellt besonders aus einer von Tiraboschi angeführten Stelle des Paolo Cortese (de Cardinal. I. 2. p. 74): Nuper Seraphinus Aquilanus princeps ejus generis renovandi fuit, a quo ita est verborum et cantuum conjunctio modulata nexa, ut nihil fieri posset modorum ratione dulcius. Itaque ex eo tanta imitantium auledorum multitudo manavit ut quicquid in hoc genere Italia tota cani videatur, ex ejus appareat carminum et modorum praescriptione natum. Auf diesem Gipfel poetischer Macht hätte sich Serafino ein unsterbliches Verdienst erwerben können, wenn er das unglückliche Sonett den Gelehrten überlassen und die eigentliche Volkspoesie mehr ausgebildet hätte. Wirklich verfiel er auch in Augenblicken der wahren Begeisterung auf die einfachen Formen des Liedes, wie sie jede Nation in ihrer frischen Jugendzeit am schönsten ausdrückt. Die Italiener hatten aber, durch die ihnen übermachte Cultur früh reif geworden, in mancher Hinsicht keine Jugend durchgelebt, und sind

besonders einer nationalen Jugendpoesie verlustig gegangen. Erst in diesem Jahrhundert, nachdem ihre Literatur schon Erzeugnisse der höchsten Reife geliefert hatte, und das Volk an keinen andern Ausdruck der Gefühle gewöhnt war als an die künstlichen der gelehrten Poeten, schied sich das Volk von der politischen und poetischen Aristokratie und bildete seine Eigenthümlichkeit aus, wobei nur zu bedauern ist, daß seine kräftige Zeit längst vorüber war und ihre Ausbildung theils krankhaft, theils einseitig geschah. Um diese Zeit erhielt es auch seine Gesangsweise und seine Lieder und Serafino war mit den Dichtern der Carnevalslieder der erste, der seinem Volk solche nationale Lieder gab, die sich auch für eine einfache Volksmelodie am besten schickten. Er nannte sie Barzellette und Frottole. Was er in dieser Gattung seinem Volk hätte werden können, beweist folgendes schöne Lied:

Non mi negar, Signora,
Di porgermi la man,
Ch' io vò da te lontan,
Non mi negar, Signora.
Una piccola vista
Può far ch' al duol resista
Quest' alma afflitta trista
Che già per te non mora.
Non mi negar, Signora.
E se'l tuo vago volto
Vedermi sarà tolto,
Non creder sia disciolto,
Benchè lontan dimora.
Non mi negar, Signora.
S'io vado in altra parte,
Il cuor non si diparte,
Sì che non discordarte;
Non mi negar, Signora,
Di porgermi la man.

Nur wenige seiner Barzelletten haben indessen diese schöne und ergreifende Einfachheit. Wie gesagt, die Jugend der Nation war unter den Händen ihrer alten und kränklichen Erzieher um ihre frische und kräftige Naivetät gekommen, und als sie

etwas laut werden wollte, drohten schon große und ernste Werke aus einer rein philosophischen Zeit. Das Gefühl zog sich geschwächt zurück und ließ sich nur zuweilen von dem subtilisirenden Verstand zu unnatürlichen Sprüngen verleiten. Auch Serafino war ein Opfer dieses mißlichen Geschicks. In seinen Stanzen, die er Strambotti nannte, hielt er sich noch an der natürlichen Einfachheit des Volksliedes. Aber sie war ihm und seiner ganzen Zeit zu ungewohnt. Die Formherrschaft riß alles hin und man konnte nur im Sonett ein großer Dichter sein. Hier kam sein Talent in eine üble Lage; die Sonettenform war für seine feurige Phantasie, für sein überkräftiges Gefühl entweder zu lang oder zu kurz, er mußte wie andre Sonettensänger nach ausfüllenden Worten und Sentenzen suchen und gerieth dadurch entweder in matte Wiederholungen oder, wenn er seiner Kraft die Zügel schießen ließ, in ungeheure Uebertreibungen. Der Gegenstand aller seiner Gedichte ist die sehnsüchtige Liebe, die sich in allen möglichen Wendungen, bald als fade Lobhudelei seiner Schönen, bald als bombastische Betrachtung seiner Qual kundgiebt und die sich durch gesuchte Wendungen und gewaltsam herbeigezogene Vergleichungen langweilig macht. Wir geben zur Probe sein Epitaphium auf seine Donna:

Fermati alquanto, o tu che muovi il passo.
Amor son io, che parlo, e non costei,
Che per mio onor morir volsi con lei,
Vedendo andar col suo mio stato in basso.
Deposto ho l'armi, e 'l mondo in pace lasso;
E tante spoglie de' superni Dei,
Tant' inclito valor, tanti trofei,
Madopna, e me qui chiude un picciol sasso.
Fatto io m'aveva il Ciel tutto nemico,
L'abisso, il mondo. E poi, costei perduta,
Forza era, nudo et orbo andar mendico.
Però morir vols' io, poichè caduta
Era mia gloria. Or ch'è ben stolto io dico
Colui che per viltà mortè rifiuta.

In seinem ersten Sonett brachte ihn seine Geburtsstadt Aquila auf die Idee, sich selbst mit einem Adler zu vergleichen, seine Gedanken mit jungen Adlern, die der Alte aus dem Neste wirft,

wenn sie den Blick in die Sonne, die seine Geliebte vorstellt, nicht ertragen können. Acht Sonette handeln von dem Ring, den er von seiner Geliebten erhalten und der nun an seiner Hand durch seine verzehrende Glut zu Grunde geht; doch stirbt er einen schönen Tod, der allein den Menschen unsterblich macht. In einem andern ist der Dichter neidisch auf den Hund, der immer um seine Geliebte sein kann, beklagt sich, daß er als Mensch und nicht als Hund geboren ist, und tröstet sich doch mit der guten Einrichtung der Vorsehung, daß er als Mensch ein Glück suchen kann, das der Hund nicht kennt. So geht Sinn und Unsinn durcheinander in allen Sonetten fort. Wenn Serafino in seinen Volksliedern am genialsten hervortritt und in seinen Stanzen meist noch eine wahre natürliche Empfindung zeigt, so geht die Leidenschaft, die sich in manchen seiner Sonette kaum noch zügeln läßt, in einer Art von Gedichten, die er selbst Disperate genannt hat, in eine widerliche, gleichsam zahme Raserei über. In einem Gedichte schreit er:

Or sù, mio stanco cor, suona la tromba
Dal doloroso pianto, e fa tal suono,
Qual fölgore, che Giove irato fromba.
Gridate, spirti miei, tanto ch' il tuono
A pianto muova l'acqua, l'aere, e i sassi,
Poichè pietà m'ha posto in abbandono.

Serafino giebt uns in der Geschichte seiner Kunstentwicklung eine Vorstellung von der Geistesstufe des Volks zu seiner Zeit, und nach ihm und geistesverwandten Nachfolgern kann es uns nicht wundern, im nächsten Jahrhundert einer herrschenden Excentricität sowohl in der Poesie als in den Sitten zu begegnen. Serafino starb übrigens schon im 34. Jahr zu Rom im Jahr 1500. Er erhielt dort in der Kirche Santa Maria del Popolo die für die bombastische Zeit sehr charakteristische Grabschrift:

Qui giace Serafin. Partirti or puoi.
Sol d'aver visto il sasso, che lo serra,
Assai sei debitore agli occhi tuoi.

Serafino's Nachfolger und Nebenbuhler war Antonio Tibaldeo aus Ferrara. Durch den Geist seiner Gedichte gehört er noch hierher, obgleich er erst 1537 gestorben ist. Er

soll sich früher mit der Arzneiwissenschaft abgegeben, aber diese, die sein Leben nur kümmerlich fristete, mit dem Dichterberuf vertauscht haben, der ihm auch zu hohen Ehren verhalf. Er sang seine italienischen Sonette ebenso wie Serafino unter Begleitung der Zitter ab und machte Künstlerreisen von einer Stadt zur andern. Dies brachte ihn bald in so hohen Ruf, daß schon 1499 in Modena die erste Ausgabe seiner gesammelten Sonette veranstaltet wurde. Er schrieb bei dreihundert Sonette, einige Episteln, Eklogen, Kapitel und auch eine Disperata. Er hat nicht das Feuer der Phantasie, nicht die rohe Kraft, die den Serafino zu bedeutenden Resultaten hätte führen können, er war aber dafür halb ein gelehrter Dichter, in den alten Literaturen bewandert und schrieb lateinische Gedichte, Elegien, Epigramme ꝛc., welche viel mehr gerühmt wurden und ihm auch größere Vortheile verschafften, als seine schwachen italienischen Produktionen, welche durch die Sonette des Bembo, Sannazzaro und andrer Meister ganz verdrängt wurden. Er selbst erkannte dies und gab seine Ahnung über das baldige Untergehen seiner italienischen Poesien in einem Sonett kund. Mit desto mehr Eifer legte er sich auf lateinische Gedichte und erlebte durch diese eine zweite Ruhmesepoche auch unter der aristokratischen Dichterpartei. Bei dem Papst Leo X. stand er in hoher Gunst und dieser soll ihm einmal für ein Epigramm 500 Dukaten gegeben haben [1]). Auch sorgte er sonst für ihn und verschaffte ihm ein einträgliches Amt, sodaß Tibaldeo, wie aus Bembo's Briefen hervorgeht, bis 1521 in sehr guten Umständen lebte. Sein Alter scheint aber durch äußersten Mangel sehr getrübt worden zu sein, sodaß er zuweilen die Großmuth des Bembo um einige Florinen ansprechen mußte. Tibaldeo wird von manchen Literatoren als Verderber des guten Geschmacks getadelt;

---

1) In einem Briefe an die Canonici von Verona, worin Leo einen gewissen Schüler des Tibaldeo empfahl, sagt er von letzterm: quem virum propter ejus praestantem in optimarum artium studiis doctrinam pangendisque carminibus, mirificam industriam unice diligo. (Bembo, Epist. Leon. X. nomine. I, 9. ep. 2). Wir führen diese kleinen Umstände an, weil sie für jene Zeit charakteristisch sind, wo der bloße Dichterberuf schon einträgliche Aemter und Ehren verschaffte.

da aber sein Ruhm so kurz vorübergehend war und seine Gedichte schon bei seinen Lebzeiten von bessern verdrängt wurden, so kann man ihm einen solchen Einfluß gar nicht zuschreiben. Außerdem hätten seine schwachen Produktionen mit weitgesuchten Metaphern und lange studirten Uebertreibungen keine Schule stiften können, und überhaupt kränkelte er an der allgemein einseitigen Richtung der damaligen Volkspoesie. Man lese zur Probe folgendes unsinnige Sonett:

Chi non sa come surga primavera
Al maggior verno; come il corso ai venti
Si toglia, al ciel la nube, agli serpenti
L'aspro venen, le tenebre alla sera;
Chi non sa come una più alpestre fera
Si plachi; come il mar tranquil diventi,
Quando è più in furia; e come i corpi spenti
Resumer possan la sua forza intera;
Fermi l'occhio nel lume di costei:
Dentro v' è Amor che non sa stare altrove,
Superbo minacciando uomini e Dei.
Quando in donna fur mai grazie sì nuove?
Ma pensa quel che fa, parlando lei,
Se sol col guardo suo fa tante pruove.

Das große Aufsehn, das diese herumziehenden Volkssänger für einige Zeit machten, scheint manchen von ihnen die Köpfe verwirrt zu haben, was man an den Beinamen bemerkt, die sie sich in anmaßender Ueberschätzung ihrer Verdienste gaben. So bezeichnete sich der Dichter Cristoforo, von Florenz, als Altissimo, unter welchem Namen allein er noch besser bekannt ist als seine Werke; ein neapolitanischer Dichter gab sich die gesuchte Benennung Notturno, der Genuese Fregoso suchte durch Liebhaberei an der Einsamkeit Aufsehn zu machen und nannte sich Fileremo, und der Ferrarese Benedei Filomuso. Keiner aber trieb die Anmaßung so weit, wie Bernardo Accolti von Arezzo (starb bald nach 1534), welcher nachdem er einmal einigen Anhang im Volk erlangt hatte, sich nicht anders mehr nennen ließ als den einzigen Aretiner Unico Aretino. Allerdings war aber auch die Wirkung, die er durch seine improvisirten Gesänge auf seine Zeitgenossen aller Klassen machte, und der

Beifall, den er an dem Hofe zu Urbino, wo sich sein Ruhm zuerst erhob, und an den Höfen Leo's X. und seiner Cardinäle erlangte, ohne Beispiel. Wenn sich das Gerücht verbreitete, der Einzige wolle singen, so wurden alle Läden geschlossen und von allen Seiten lief die Menge hin, ihn zu hören; man stellte Wachen an die Thüren, erleuchtete die Zimmer, die gelehrten und angesehensten Prälaten drängten sich um ihn und der Dichter ward oft von dem Beifallklatschen der Zuhörer unterbrochen. Die Höhe, in der sein Ruhm als Dichter bei dem Volk stand, scheint ihn auch in den socialen Verhältnissen über die gewöhnlichen Schranken erhoben zu haben; und ein gewisses Liebesverhältniß, in das er am Hof von Urbino gerieth, wird von dem Cardinal Bembo dunkel angedeutet [1]).

Bernardo Accolti hinterließ viele Sonette, Kapitel und auch Strambotti. Er hatte das lyrische Talent und auch die Kraft und den Schwung des Serafino, aber auch ihn verhinderte die Gesuchtheit und Künstelei der Empfindungen und Gedanken, der studirte Pomp des Ausdrucks, ein echter Volksdichter zu werden. Zudem beweist seine Nachahmung der Alten, die sich in der übrigens lobenswerthen Correktheit der Sprache kund giebt, daß er mehr zur gelehrten Dichterpartei hinneigte, deren Beifall er auch vorzüglich erlangte. Auch er dichtete Strambotti, wie Serafino; unter ihnen finden sich einige ausgezeichnet schöne und sie sind überhaupt auch das Beste, was er geleistet hat. Aber weit entfernt, Volkslieder zu sein, sind sie vielmehr Epigramme nach Art der griechischen und römischen und er soll sich darin auch hauptsächlich den Martial zum Muster genommen

---

1) In einem Brief an den Cardinal von Santa Maria in Portico: Le loro signorie (la duchessa d'Urbino e Emilia Pia) sono corteggiate dal Signor Unico molto spesso; ed esso è più caldo nell' ardore antico suo, che dice essere ardore di tre lustri e mezzo, che giammai; e più che mai spera ora di venire a pro de' suoi desii, massimamente essendo stato richiesto dalla signora Duchessa di dire improvviso; nel quale si fida muovere quel cuor di pietra intanto, che la farà piangere non che altro. Dirà fra due o tre dì; detto che abbia, ve ne darò avviso. Ben vorrei che ci poteste essere, che son certo dirà eccellentemente. (Tiraboschi, Stor. d. Lett. ital. VI, P. II, p. 156.

haben [1]). Von seiner Komödie Virginia wird später bei der Geschichte dieser Dichtart die Rede sein.

Kapitel 2.

Satire.

Wenn das italienische Volk auf diese Art seiner eigentlichen frischen Volkspoesie verlustig ging, so entwickelte es in diesem Jahrhundert desto entschiedener seinen Hang zu Spott und Satire, der merkwürdiger Weise jetzt erst unter der poetischen Form zu Vorschein kommt, aber von da an in allen Klassen von Dichtern vorherrschend geblieben ist. Dieser Hang liegt schon ursprünglich in der Natur des muntern Volks und ist damals noch mehr durch den allgemeinen Zug des Neids und der Eifersucht, die in der Zerrissenheit der Staaten und den Rivalitätskriegen ihre reichliche Nahrung hatten, aufgestachelt worden. Wenn wir dazu den geistigen Druck ins Auge fassen, der den lebhaften Geist bei dem Bewußtsein der Unmöglichkeit, gegen ihn anzukämpfen, zur Ironie treiben kann, so läßt sich das Vorhandensein jenes Hanges begreifen. Eher könnte man sich wundern, daß er sich jetzt erst dort bemerklich machte. Aber

---

1) Hier folgen zwei zur Probe:

Disse Amor, fuggend' io con passi lenti,
Di Giulia in selva addormentata l'orme:
Tu temi aperti gli occhi suoi potenti,
Perchè gli temi, or che gli ha chiusi e dorme?
Risposi allora: Ardon le fiamme ardenti
Palesi, ascose, ed in tutte le forme;
O vegghi, o dorma, lei temer bisogna:
Desta pensa il mio mal, dormendo il sogna.

Gridava Amore: Io son stimato poco:
Anch' io un tempio tra i mortai vorrei.
Onde a lui Citerea: Tuo tempio è in loco
Che forza ad adorarti uomini e Dei.
Allora il Dio dell' amoroso foco
Disse: Madre, contenta i pensier miei;
Dimmi qual loco hai per mio tempio tolto?
Rispose Vener: di Giovanna il volto.

dies mag zum Theil daher rühren, daß jener geistige Druck als eine unbesiegbare Macht jetzt erst in das Bewußtsein des Volks aufgenommen worden war, und anderntheils weil die politische Unterdrükkung der untern Volksklassen, worin gerade jener Hang sich zuerst entwickelte, jetzt sich als etwas Thätliches, Vollendetes und Unabänderliches zeigte. Als die Italiener sich in den lombardischen Freiheitskämpfen eine nationale Selbständigkeit errungen hatten, war der Enthusiasmus zu erhaben und edel, der Wille und die Sorge für Erhaltung derselben führte zu ernsten Betrachtungen und Geschäften, nicht zu müßigen Kritiken. Es galt etwas aufzubauen und das Streben Aller war, von Hoffnung beseelt, auf das große Werk gerichtet. Jetzt aber war der größte Theil der Nation in den Zustand politischer Schwäche und Vernichtung gebracht und der geschäftige Theil rieb sich in der erzwungenen Unthätigkeit selbst auf. Der Einzelne stand in demselben Staat dem Einzelnen gegenüber und ergriff im Bewußtsein seiner Unbedeutendheit die geistige Waffe gegen ihn. Und dies war auch die einzige, welche dem Volk, das im Großen im Staate nichts mehr aufzubauen, zu errichten, zu ordnen hatte, zustand; denn Satire und Ironie erhebt nicht, baut nicht auf, sondern verneint bloß und reißt nieder. Wie im Einzelnen, so ging es auch im Großen, im Verhältniß der Städte und Staaten gegeneinander. Jemehr diese, durch politische Ohnmacht gezwungen, mit ihren Rivalitätskriegen zur Ruhe kamen, destomehr griffen sie sich mit Spott und Satire an. So entwickelten sich die stehenden Charaktere in den Volkskomödien, wodurch gewisse Städte und Gebiete lächerlich gemacht wurden. Daher ist keine Volkspoesie ohne Spott und Satire und daher haben alle Nationen in der Epoche ihrer größten Unterdrückung, welcher Art sie auch sei, wo sie am wenigsten selbstthätig sich ihre Lage angemessen schaffen konnten, die beißendsten Satiriker gehabt.

So ging auch in Italien die Satire vom Volk aus, und auch da war sie ein Zeichen eines Drucks, über den diese Klasse nicht Herr werden konnte und der sie in eine unnatürliche Unthätigkeit fesselte. Denn wenn Boccaccio schon früher die Geistlichkeit mit seinem Spott geißelte, so steht er in der gelehrten Dichterpartei vereinzelt da und ragt doch grade in diesen Novellen in die Sphäre des Volks herüber und äußert seine Satire gegen einen

drückenden Stand. Durch Pucci, Sacchetti und einige andre Poeten erhielt diese Dichtart am Ende des 14. Jahrhunderts eine selbständige Form. Nur konnte sie nach dem oben Gesagten nichts anders werden, als gewöhnliche Local- und Personalsatire, eine Anhäufung von Sprüchwörtern, hämischen Ausfällen und burlesken Späßen. Jede Stadtanekdote wurde in ein Sonett gebracht und mit den dunkelsten Anspielungen gewürzt. Daher ist diese Dichtart für uns meistens ganz verloren, denn mit allem Studium lassen sich die Verse nicht entziffern noch übersetzen und zuletzt fehlt noch der Commentar, der den tief versteckten Witz aufdeckt [1]). Für die Nachwelt geht übrigens dadurch nicht viel verloren. Pucci erhob sich noch zuweilen zu der edlern Satire und zu allgemeinen Betrachtungen, zeigt aber darin so wenig Geist und Witz, so wenig Philosophie und so niedrigen Standpunkt, daß man das Glück, das die übrigen vielen Satiriker bei dem Volk machten, hauptsächlich den persönlichen Angriffen und Neckereien, der Aufdeckung skandalöser Heimlichkeiten und den derben Unanständigkeiten, womit die burlesken Späße durchdrungen sind, zuschreiben muß, was allerdings bezeichnend ist und unsre obige Erklärung dieses Zuges unterstützt. Der glücklichste und berühmteste dieser Possenreißer (denn Satiriker können sie

---

1) Hier ist ein Sonett von Pucci:

Nasi cornuti e visi digrignati,
Nibbi, arzagoghi, e balle di sermenti,
Cercavan d' Ipocrasse gli argomenti,
Per mettere in molticcio trenta frati.
Mostravasi la luna a' trelunati,
Che strusse già due cavalier Godenti
Di Truffia in Buffia, e venian Sorrenti,
Lanterne e Gufi, con fruson castrati;
Quando mi misi a novicar montagne,
Passando Como, e Bergamo, e 'l mar rosso,
Dove Ercole ed Anteo ancor ne piagne.
Allor trovai a Fiesole Minosso
Con pale, con maroni e con castagne,
Che fuor d'Abruzzi rimondava il fosso,
Quando Cario-dosso
Gridava forte: O Gian de' Repetissi,
Ritrova Bacco coll' Apocalissi.

doch eigentlich nicht genannt werden) war Burchiello, entweder in Florenz oder in der Umgegend am Ende des 14. Jahrhunderts geboren. Er war der Sohn eines Barbiers und wurde selbst im Jahr 1432 in Florenz als Barbier „immatriculirt" und starb in Rom 1448. Sein eigentlicher Name war Domenico, den andern soll er von seiner eigenthümlichen Art zu dichten angenommen haben, indem er Gegenstände, Sprüchwörter, Sentenzen, Beschreibungen, Witze von allen Seiten herbeiraffte und sie willkürlich in seinen Sonetten zusammenmischte, was bei seinen Landsleuten alla burchia dichten hieß [1]). Eine andre Eigenthümlichkeit ist das absichtliche Dunkel, worein er alle seine Possen und persönlichen Ausfälle hüllte und das ihn für jeden andern als für seine Zeitgenossen ungenießbar macht. Für die letztern aber war seine Barbierstube ein allgemeiner Anziehungspunkt, wo Hohe und Niedrige, Gelehrte und Ungelehrte zusammenkamen; gar viele skandalöse Anekdoten von Familien der Stadt wurden natürlich hier, wie in den meisten Barbierstuben zusammengetragen, die der launige Meister in ein Sonett umformte, wobei aber oft durch zu großen Reichthum an Anekdoten jene eigenthümliche Verwirrung entstanden sein mag. Doch scheute er sich auch nicht, ganz grobe Späße über körperliche Verunstaltung zu machen, die er etwa an Vorübergehenden und sonst Bekannten bemerkte, und für die, welche die rechten Namen wußten, waren viele seiner Sonette die giftigsten Pasquille. Eines der verständlichsten und am besten geordneten, das zugleich allgemein gehalten ist, ist das folgende, worin die Poesie mit dem Rasirmesser streitend auftritt:

La poesia combatte col rasojo,
E spesso hanno per me di gran quistioni;
Ella dicendo a lui: Per che cagioni
Mi cavi il mio Burchiel dello scrittojo?
E lui ringhiera fa del colatojo,
E va in bigoncia a dir le sue ragioni;

---

1) Alla burchia in lingua toscana significa, quasi rubando ed insieme accozzando a capriccio, erklärt der italienische Uebersetzer des Ginguené diesen Ausdruck.

E comincia: Io ti prego mi perdoni,
Donna, s'alquanto nel parlar ti nojo.
S'io non fuss' io e l'acqua e 'l ranno caldo,
Burchiel si rimarrebbe in sul colore
D'un moccolin di cera di smeraldo.
Ed ella a lui: Tu sei in grande errore:
D'un tal disio porta il suo petto baldo,
Ch'egli non ha in sì vil bassezza il cuore.
Ed io: Non più romore,
Che non ci corra la secchia e 'l bacino;
Ma chi meglio mi vuol, mi paghi il vino.

Burchiello's Ruhm dauerte auch nach seinem Tode fort. Eine große Zahl von Ausgaben seiner burlesken Reime folgten sich. Die größten Gelehrten, wie der Bischof Leonardo Dati von Massa, Cristoforo Landino, Benedetto Varchi und Andre traten in die Schranken, um ihn gegen die Angriffe der Kritik zu vertheidigen, Andre schrieben umständliche Commentare, um ihn in dem Urtheil der Nachwelt auf der Stufe zu erhalten, worauf ihn das beschränkte Urtheil seiner Zeitgenossen erhoben hatte. Tiraboschi meint aber mit Recht, daß sowol die, welche ihn angeklagt, als die, welche ihn vertheidigt, am meisten aber die, welche ihn commentirt haben, ihre Zeit weggeworfen hätten. Die Letztern, von welchen Mazzucchelli (Scrittori d'Italia, p. 2432) ein sehr reichhaltiges Verzeichniß giebt, haben besonders ihren Zweck noch dadurch verfehlt, daß ihre Auslegungen meist noch dunkler und verwirrter als die Sonette selbst sind. Noch mehr hat sich Burchiello's Ruhm erhalten durch die eigne Dichterschule, die er gründete, die nach ihm die Burchielleschische genannt wurde und in der eine Menge Nachfolger und Nachahmer seine räthselhafte und phantastische Scherzweise überlieferten. Zu ihnen gehören Domenico von Urbino, Niccolò Linco von Arezzo, Antonio Alamanni, Alessandro Adimari, Feo Belcari, Giovanni Acquetini, Filippo Brunelleschi und Andere, deren Gedichte mit denen des Barbiers in einer Ausgabe, London 1757, vereinigt sind. Der hervorstechendste derselben ist Bernardo Bellincioni, ein Florentiner von Geburt, der aber später nach Mailand überzog, wo er 1491 starb. Er stand dort in ganz besonderer Gunst bei dem Fürsten

Ludwig Moro, der ihn mit Geschenken überhäufte und sogar mit dem poetischen Lorbeer krönte. Was ihm hauptsächlich einen, wiewol sehr zweideutigen Ruhm verschaffte, war seine beißende und hämische Personalsatire, daher Tibaldeo ein Sonett auf ihn machte, das also beginnt:

Non t'accostar a questa tomba oscura,
Se tu non sei di lingua empia e mordace;
Chè qui Bernardo Belinzona giace,
Che in morder altri pose ogni sua cura.

Kapitel 3.

Novelle.

Das Einzige, was noch außer dem Sonett die Volkspartei in dieser Zeit sich aus dem Nachlaß der großen Dichter für ihre poetische Entwicklung zu entnehmen wußte, war die Novelle, welche Gattung so wenig als das Sonett in dieser Sphäre gewinnen konnte. Wenn aber die Satire und das Pasquill in der angegebenen Richtung echt italienisch waren und von selbst dort entstanden, so machte die Novelle einen ganz andern Weg zu dem Geschmack des Volks. Ueberhaupt ist die Entwicklung der verschiedenen Dichtarten in Italien je nach ihrer Verwandtschaft mit dem Nationalzug sehr verschieden, wie wir einstweilen nur kurz andeuten wollen; und diese Andeutung paßt wol grade hier, da wir in diese Zeit vor den Epen die Entwicklung der Volkseigenthümlichkeit versetzt haben. Echt italienisch war der satirische Zug, der Hang zu Neckereien, burlesken Späßen, zum Auffinden und Lächerlichmachen der Fehler und Gebrechen, und dieser zeigte sich sogleich, als die Macht der Scholastik sank und einer freiern Geistesthätigkeit Platz machte. Die übrigen Dichtarten wurden nur in dem Maß volksthümlich, als sie für diesen satirischen Zug empfänglich waren. Die Epen erhielten die Italiener als einen ganz fremden Stoff, sie behielten dabei die fremden Personen, Charaktere, Situationen und den fremden Schauplatz bei, und diese Epen wurden nur dadurch italienisch, daß sich über das Ganze der ironische, zuweilen auch burleske Zug verbreitete und sie durchdrang. Die Epen, die diesen Zug ursprünglich abwehrten, wurden entweder umgearbeitet oder vergessen. Die Novellen waren mit den Epen verwandt, von demselben

Stamm und ebenfalls als fremder Stoff herübergekommen. Diese empfahlen sich entweder schon an sich als Schwänke, oder man stieß das Didaktische, das den ursprünglichen Sammlungen zu Grunde lag, ganz aus, und wenn man es anwandte, geschah es meist in ironischem Sinn. Die schwankhaften Novellen wurden aber so volksthümlich und paßten auch so gut zu dem Nationalzug, daß die Italiener, in umgekehrter Weise als bei den Epen, die alten ursprünglichen Schwänke und Situationen beibehielten, aber die Personen, Charaktere und den Schauplatz meist auf italienischen Boden verpflanzten und in dem italienischen Volk aufsuchten. Die Commedia dell' arte, ihrer Natur nach ganz satirisch und burlesk, war von jeher die eigentliche Volkskomödie; aber die Commedia erudita, die von den Römern herübergekommen war, behielt anfangs, als sie von den Gelehrten zum Volk überging, noch die antiken Namen, Charaktere und Situationen und den antiken Schauplatz bei, verließ das Alterthümliche aber in dem Maß, als sie volksgerechter, burlesker und satirischer wurde. Alle übrigen Dichtarten, die den ironischen oder schwankhaften Zug nicht zuließen, sind nicht eigentlich national geworden. Die Tragödie blieb ganz nur eine gelehrte Arbeit, selbst die höhere Satire ist in Italien sehr schwach, äußerst reich aber die burleske, die sich in vielfachen Formen, der burchiellischen, bernischen, makaronischen, pedantesken u. s. w. zeigt. Die ernstern Dichtarten entsprechen auch so wenig dem Nationalzug, daß man sie lange nicht einmal in der Nationalsprache dichten und hören wollte, sondern die lateinische dafür passend hielt.

Es mag hier der Ort sein, etwas weiter in das Geschichtliche dieser Dichtart einzugehen, was im ersten Band nicht geschah, weil da die drei Hauptdichter der ersten Zeit und Gründer der italienischen Poesie ohne Rück- und Vorblick vorgeführt werden sollten. Ich muß dabei, um eine vollständigere Uebersicht zu geben, in der Zeit etwas zurückgehen und will dann aus demselben Grund auch die Novellendichter bis zum Ende des 16. Jahrhunderts mit aufnehmen. Alle hängen so genau mit einander zusammen, daß man ihre Geschichte nicht in mehrere Kapitel zerreißen kann. Es kann mir dabei nicht in den Sinn kommen, eine erschöpfende Monographie der Novelle zu geben, die in die Literatur fast aller morgen- und abendländischen Völ-

ker eingreift. Je mehr ich die Erfordernisse, welche Gervinus (Literaturgesch. II, 167) zu einer solchen Arbeit aufstellt, anerkenne, um so mehr muß ich gestehen, daß es mir an Kraft, Zeit und Hülfsmitteln gebricht, neben dem immensen Material einer italienischen Literaturgeschichte noch das eben so große einer allgemeinen Geschichte der Novelle zu verarbeiten. Es wäre zu wünschen, daß ein Mann von der großen Gelehrsamkeit in dieser mittelalterlichen Literatur, wie H. A. Keller eine solche wichtige Arbeit unternehmen wollte. Ich kann mich nur auf das beschränken, was bis jetzt ans Licht gebracht ist. Dieser Platz für die Geschichte der Novelle aber, selbst wenn auch einige spätere Dichter schon jetzt vorkommen, scheint mir der beste, weil sich aus derselben sehr schön die Art der Verbreitung der Epen und ihrer Behandlung in Italien erkennen läßt.

Die Novelle ist eben so volksthümlich geworden wie das Sonett. Sie ward gleich von Anfang eine allgemeine Form, worin die schönsten poetischen Erzählungen, die trivialsten Anekdoten, burlesken Schwänke, idyllisches Leben, treffende witzige Gespräche und beißende Satire abwechselten. Diese Form ist also noch elastischer als die der Epen, wovon die meisten auch nur Verkettungen vieler Novellen sind. Beide kamen wol zu gleicher Zeit nach Italien herüber, und wie das lyrische Gedicht, das Sonett (freilich nicht in seiner letzten ausgebildetsten Gestalt) und die Ballate von den Provenzalen, so wurde das erzählende Gedicht, Epos und Novelle, von den nordfranzösischen Trouveres eingeführt. Es ist wol noch nicht ausgemacht, ob die Trouveres die erste Idee zu ihren Erzählungen überhaupt von Außen erhalten und nach derselben fortgearbeitet haben, oder ob diese Sitte der Erzählungen unter ihnen selbst ohne orientalischen Einfluß entstanden ist und sie dem letztern nur die Vervollkommnung verdanken. Seit dem 11. Jahrhundert ist die romanische Sprache Schriftsprache geworden und wurde auch gleich zu metrischen Produktionen, Leben der Heiligen, mystischen und moralischen Abhandlungen in Reimen angewendet. Volksthümlich wurde dem Anschein nach diese Dichterei erst im 12. Jahrhundert, wo Liebesgeschichten, galante Abenteuer und Schelmereien den Stoff dazu gaben. In der letzten Hälfte des 12. Jahrhunderts kamen dann die eigentlichen kunstmäßigen, meist metrischen Fabliaux auf,

die sich bis zur ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts erhielten; die meisten sind unter Ludwig IX. geschrieben. Sie waren also früher als die Gesta Romanorum, wenigstens die Gesten, deren Alter bis jetzt ermittelt ist, und dann ließe sich vielleicht noch durch Nachforschungen ermitteln, ob vor den ältesten uns schriftlich erhaltenen Fabliaux nicht schon diese Art der Erzählungen im Gebrauch war; denn die langue d'oeil wurde doch zuerst durch die Trouveres ausgebildet, um im 11. Jahrhundert Schriftsprache zu werden. Wie dem aber auch sei, die meisten der künstlicher gearbeiteten Fabliaux führen uns auf frühere, besonders orientalische Quellen, die wir hier kurz berühren müssen.

Die älteste Quelle der Fabliaux und dadurch der italienischen Novellen, auf welche sie aber nur mittelbar gewirkt hat, ist das indische Fabelbuch des Bidpai, der Hitopadesa. Seine Tendenz ist ganz didaktisch. Ein Erzieher fürstlicher Prinzen theilt diesen seine Lehren der Moral und Klugheit in Form von Fabeln und Erzählungen mit. Das Buch wanderte in Bearbeitungen durch alle orientalischen Völker, bis es sich im Occident verbreitete. 579 wurde es in das Pehlwi übertragen; im 8. Jahrhundert aus diesem ins Arabische übersetzt unter dem neuen Namen Kalila und Dimnah. Um 1080 wanderte es in die griechische Sprache, dann übersetzte es der Rabbi Joel ins Hebräische und aus diesem wurde es im 13. Jahrhundert von dem gelehrten Juden Johann von Capua ins Lateinische übersetzt unter dem Titel: Directorium humane vite alias parabole antiquorum sapientum. Aus dieser Uebersetzung flossen, wie Sylvestre de Sacy (Notices et extraits, IX, p. 398) nachgewiesen hat, die meisten neuern Bearbeitungen und Uebersetzungen, und durch sie erhielt das indische Werk einen großen Einfluß auf die europäischen Dichtungen. Wenn indessen, wie Dunlop (History of Fiction. II) behauptet, viele dieser Geschichten mit der Disciplina clericalis des Petrus Alfonsi übereinstimmen, so hat dieser Letztere wol eine alte arabische Uebersetzung lange vor Johann von Capua benutzt. Aber in die Gesta Romanorum sind viele der Erzählungen übergegangen. Es ist bemerkenswerth, daß dieses Werk, das also in der lateinischen Uebersetzung in einer Zeit und an einem Ort zuerst bekannt wurde, wo grade die italienische Poesie ihren ersten Anflug nahm, und

in einer Zeit, wo die Didaxis und die Allegorie grade das Hauptelement der prosaischen und poetischen Schriften war, dennoch von den Italienern weniger beachtet und bearbeitet wurde. Die ältesten italienischen Novellen in der bekannten Sammlung der Cento Novelle antiche enthalten sehr wenige von diesen Fabeln, während sie vielmehr Erzählungen aus alten Ritterromanzen und Fabliaux, aus den Gestis Romanorum und aus römischen Schriftstellern enthalten. Erst in der Mitte des 16. Jahrhunderts wurde der Hitopadesa auch in das Italienische übersetzt, einmal von dem Novellendichter Firenzuola (Discorsi degli animali, Firenze 1548) und dann noch von Francesco Doni. Dies bestätigt uns mehr, daß die volksthümliche Poesie in Italien ihren Anstoß und ihre erste Nahrung von den benachbarten Provenzalen und den nordfranzösischen Trouveres erhalten mußte. Die altrömische Literatur war durchaus nicht volksthümlich und die lateinischen Schriften waren selbst in Italien nur Sache der Gelehrten. Daß man dort so lange an dieser fremden Literatur festhing, sie als Eigenthum betrachten und in moderner Gestalt fortsetzen wollte, hat der echt italienischen volksthümlichen Poesie sehr geschadet, sie erst lange aufgehalten und dann nie zur rechten Ausbildung kommen lassen. So lange die westlichen Nachbarn volksthümlich blieben, waren sie die Lehrer und Führer der Italiener, brachten ihnen erst die erotische Dichtung, dann die erzählende Gattung, die Novelle und das Epos zu; bis endlich, als die französische Poesie zur Hofpoesie herabsank, eine starke Rückwirkung von den Italienern auf die Franzosen stattfand.

Einen bedeutendern Einfluß als der Hitopadesa haben die „Sieben weisen Meister" auf die italienischen Novellisten gehabt und sie sind wol das älteste Material, das diese benutzten, aber natürlich nicht in der Urgestalt, sondern ebenfalls nach französischen Bearbeitungen. Das Muster der sieben weisen Meister soll das Buch von den sieben Räthen sein oder die Parabeln von Sandabar, einem indischen Philosophen, welches Werk auch eine außerordentliche Verbreitung hatte. Die älteste Form ist die hebräische Uebersetzung von dem Rabbi Joel. Die zweitälteste ist die griechische Bearbeitung unter dem Titel Syntipas, die ins 11. Jahrhundert fällt. Dann folgt der Zeit nach

eine lateinische Uebersetzung aus dem 13. Jahrhundert von einem Mönch Johann von der Abtei Haute-Selve (Roquefort, De l'état de la poésie française dans les 12 et 13 siècles. p. 172). Diese Uebersetzung ist aber nur durch die französische metrische Bearbeitung des Geistlichen Herbers (auch Verfassers eines didaktischen Gedichts zum Nutzen der Könige, Vie de Josaphat) bekannt, unter dem Titel Dolopatos (um das Jahr 1260). Im Jahr 1284 wurde eine andere, von dieser abweichende aber auch metrische französische Bearbeitung von einem unbekannten Dichter verfaßt, welche H. A. Keller nach einer pariser Handschrift mit einer vortrefflichen literarischen Einleitung herausgegeben hat, unter dem Titel: Li Romans des sept sages (Tübingen 1836), nach welcher dann eine Menge von Keller angeführte Nachahmungen und Bearbeitungen in französischen Versen und Prosa im 14. und 15. Jahrhundert erschienen sind. Noch eine andere von Dolopatos abweichende lateinische Uebersetzung wurde in Cölln im 15. Jahrhundert gedruckt, von welcher bald in fast allen europäischen Sprachen Uebersetzungen erschienen.

Die Italiener benutzten auch hier wie bei dem vorigen Werk fremde, höchst wahrscheinlich französische Bearbeitungen, lange bevor sie sich dasselbe durch Uebertragung in ihre Sprache zu eigen machten. Das Werk war sogar in seiner französischen Gestalt ein Volksbuch in Italien geworden, wie die Sammlungen provenzalischer Gedichte und die französischen Ritterromane und Epen, sodaß man gar nicht das Bedürfniß zu fühlen schien, es in der eignen Sprache zu besitzen. Erst 1542 erschien in Venedig eine Uebersetzung der Sieben Meister, wahrscheinlich, nach Keller, aus einer lateinischen Bearbeitung, unter dem Titel: Compassionevoli Avvenimenti del principe Erasto; vier Jahre später zu Mantua eine andre Bearbeitung nach dem Griechischen, die aber von dem Syntipas vielfach abweicht: Erasto dopo molti secoli ritornato al fine in luce e con somma diligenza dal Greco fedelmente tradotto in italiano.

Die Sieben weisen Meister enthalten eine gewisse, in den verschiednen Bearbeitungen abweichende Anzahl von Erzählungen, wozu die Einkleidung im Allgemeinen folgende ist: Ein Kaiser vertraut seinen Sohn sieben weisen Meistern zur Erziehung an. Als diese nach vollendeter Erziehung den Sohn wieder zum

Vater zurückbringen wollen, entdecken sie durch ihre geheime Wissenschaft, daß sein Leben in Gefahr ist, wenn er nicht für eine gewisse Zeit ein strenges Schweigen beobachtet. Der Prinz befolgt ihren Rath, erzürnt aber dadurch den Kaiser. Eine der Kaiserinnen unternimmt es, die Ursache dieses Schweigens zu erforschen, benutzt aber eine Zusammenkunft um den Prinzen zu verführen. Dieser vergißt einen Augenblick seine Lehrer und macht ihr heftige Vorwürfe. Aus Rache verklagt sie ihn bei dem Kaiser, er habe ihr Gewalt anthun wollen. Der Kaiser beschließt die Hinrichtung des Sohns und wird noch mehr durch bezügliche Erzählungen seiner Gemahlin dazu bewogen; aber jeder der Weisen erzählt eine Gegengeschichte, worin die Gefahr der zu schnellen Bestrafung erläutert wird. Darüber vergehen sieben Tage, dann darf der Prinz wieder reden und entdeckt das Verbrechen der Kaiserin.

Dies ist der Rahmen; aber die Erzählungen sind in den Uebersetzungen oft ganz verschieden. So ist in dem italienischen Erasto nur Eine, die dem griechischen Syntipas gleichkommt. Auch die Charaktere in dem Rahmen oder der Einkleidung sind schon verschieden. In der griechischen Uebersetzung ist Cyrus der König und Syntipas der Erzieher. In dem lateinischen und französischen Dolopatos ist ein sicilischer König dieses Namens, der Prinz heißt Lucinian und Virgil ist sein Erzieher. In der andern französischen Uebersetzung ist Vespasian, Sohn des Methusalem, der Kaiser. In dem italienischen Erasto ist aus einer englischen Bearbeitung Diocletian als Kaiser beibehalten, der Prinz aber heißt Erasto. So leidet auch der Schauplatz der Erzählungen in den spätern Bearbeitungen stufenweise Veränderungen und rückt immer weiter gegen Westen vor. In den orientalischen Meistern ist er China oder Indien, im Syntipas Persien, in den französischen Sept Sages anfangs Constantinopel und stellt sich zuletzt, nachdem die Erzählungen ganz von christlichen Elementen durchdrungen sind, für immer in dem Mittelpunkt der Christenheit, in Rom fest.

Auch die Geschichte der Durchdringung der neuern Ideen, Sitten und Ansichten würde gewiß interessante Aufschlüsse geben, wenn schon alle Hülfsquellen dazu vorhanden wären. Sowie die syrischen und persischen Bearbeitungen alle indischen Sitten

und Religionsansichten ausmerzten und dafür ihre nationalen einschoben, so macht der griechische Syntipas mit seiner christlichen Weltansicht zuerst den Uebergang zu den occidentalen Bearbeitungen; und in dieser christlichen Hinsicht ließe sich vielleicht wieder das Hin- und Herschwanken je nach den Hauptideen, die eine Zeit beherrschten, verfolgen. Sehr bemerklich ist wenigstens, daß zu den Zeiten der Kreuzzüge, welche arabische, griechische, jüdische Elemente in die europäische Kultur brachten und diese in eine eigne Gährung versetzten, in den poetischen Produktionen eine merkwürdige Verwirrung in Zeit, Ort, Personen und Nationalitäten herrschte. In dem lateinischen Dolopatos von dem Mönch Johann von Haute-Selve verdrängen die antiken Götter sehr oft die christliche Weltregierung, dagegen ist die Scenerie und das Costüm ganz dem ritterlichen Mittelalter entnommen. In der spätern französischen Bearbeitung, li Romans des Sept Sages, die dann der Typus zu allen nachfolgenden geworden ist, waltet das christliche Element durchaus vor und zwar in feindlichem Gegensatz gegen das Nichtchristliche. Der König wird durch ein Tuch, mit welchem die Wunden Christi getrocknet worden waren, von der Blindheit geheilt und verjagt dafür die Juden zur Strafe für die Kreuzigung Christi aus ihrem Land. Dadurch aber, daß ganz fremdartige Elemente mit Gewalt in das christliche herübergezogen werden sollten, ist sonst Alles ziemlich durch einander geworfen. Die Einkleidungsgeschichte spielt theils in Rom, theils in Constantinopel. Der König von Rom, Vespasianus, ist ein Sohn des Methusales, der 910 Jahre lebte, und heirathet eine Tochter des Herzogs von Karthago. Später ruft er Barone, Bischöfe, Doktoren, Aebte und Prioren zu Gericht über seinen Sohn.

Dagegen je weiter die Bearbeitungen aus der wirren Zeit der Kreuzzüge wegrücken, desto klarer, in sich zusammenhängender und übereinstimmender werden sie. Wenn die Sept Sages noch Zeiten, Völker und Geschlechter durcheinander mischen, so sind die aus ihnen genommenen Erzählungen der Italiener klarer und bestimmter. Sie schweifen nicht mehr so weit umher, sondern der Schauplatz ist meist Italien und zwar wo möglich der Wohnort oder die Heimath des Dichters selbst. Firenzuola versetzt seine redenden Thiere nach Prato, an den Bisenzio, Mugello.

Der Schauplatz der Erzählung von dem Trost der Witwe in den sieben weisen Meistern ist ursprünglich in Arabien unter den Kaliphen, in den Cento Novelle antiche (56) in Italien unter dem Kaiser Friedrich. Den Belfagor, aus der Geschichte von den 40 Vezieren, einer spätern Bearbeitung der sieben Meister, hat Machiavell auch nach Florenz versetzt. Diese Bestimmtheit tritt bei den spätern Dichtern noch viel mehr hervor als bei Boccaccio und den Cento Novelle antiche. Daß nachher wieder in den Ritterepen die Heroen so unsinnig bis Schottland und China herumjagen, ist vielleicht auch als Ironie der Italiener zu nehmen, die schon in ihrer Benutzung der französischen Novellen und Fabliaux alles Ritterliche, wovon sie nie recht durchdrungen waren, verdorben hatten.

Die Einkleidung der Sept Sages soll nach Keller von Ser Giovanni in seinem Pecorone (II, S. 138) bearbeitet worden sein. Dies scheint mir unwahrscheinlich und ich glaube überhaupt, daß man sich in der Aufsuchung der Quellen und des Stammbaums vieler Novellen oft zu weit hat verleiten lassen. Daß eine Frau sich in ihren Stiefsohn verliebt und, da er sich weigert ihr zu Willen zu sein, ihn tödtlich haßt und verfolgt, brauchte damals ein Italiener nicht aus einer Erzählung zu nehmen, die ihre Quelle in Indien hat. Die zweite Hälfte der Erzählung ist noch dazu im Pecorone durchaus verschieden von jener Einkleidung. Denn die Frau will den Stiefsohn durch Hülfe ihres Sklaven vergiften lassen. Zufällig erwischt aber ihr eigner Sohn den zu diesem Zweck von dem Arzt gekauften Trank. Sie beschuldigt sodann ihren Stiefsohn bei ihrem Mann erst des beabsichtigten Ehebruchs und dann der Vergiftung. Allein der Arzt gibt bei der Untersuchung den Sklaven als den Schuldigen an und der vermeintliche Gifttrank erweist sich als einen Schlaftrunk. Das einzige Nichtitalienische ist der Sklave. Eher wäre jene Einkleidung von Straparola (Notti piacevoli) zu seiner Erzählung Notte IV, fav. 1 benutzt. An der ganzen Scenerie und den Personen (der König heißt Kakus und regiert in Bithynien) sieht man, daß die Erzählung ein fremdes Gewächs ist. Indessen ist diese Novelle ihrem Hauptinhalt nach auch nicht einmal daher, sondern aus dem zweiten Theil des Romans von Merlin. Man sieht übrigens aus diesem einen

Beispiel das merkwürdige Durchkreuzen der Erzählungen und Erfindungen von allen Seiten her; die Geschichte der Novellen ist ein wahres Chaos, fast jede einzelne, die aus dem Orient stammt, hat ihren sehr verwickelten Lauf, bald allein, bald mit einigen zusammen.

Eine dritte ebenfalls sehr bedeutende Quelle ist die **Disciplina Clericalis** von Petrus Alfonsi, einem spanischen Juden, der sich im Jahr 1106 taufen ließ. Er hat, wie er selbst in seinem Werk sagt, seine Erzählungen von den Arabern entlehnt und dabei Sorge getragen zu erklären, daß er nichts dem christlichen Glauben Zuwiderlaufendes aufgenommen habe (**vitandum tamen decrevi pro possibilitate sensus mei, ne quid in nostro inveniatur tractatu, quod nostrae credulitati sit contrarium, vel a nostra fide diversum**). Wenn sich die arabischen Quellen seiner Erzählungen auffinden ließen, so wäre es gewiß ein interessanter Beitrag zur Kulturgeschichte des Mittelalters, nachzuweisen, was er von dem Orientalischen ausgemerzt und mit christlichen Anschauungen ersetzt hat. Er war jedenfalls so wenig wie alle andere Gelehrten jener ersten Hälfte des Mittelalters von dem Verjüngungsproceß seiner Zeit durchdrungen, welche schon daran arbeitete, das Alterthum abzuschütteln und auf eine christliche Vorzeit neue Bewegungen und Entwicklungen, neue Nationalitäten und Sitten, neue Wissenschaften zu gründen. Das sieht man nicht nur an seiner barbarischen lateinischen Sprache, für die er in einem nationalen Ausdruck noch keinen Ersatz hatte, sondern auch daran, daß er den Schauplatz, die Personen und Sitten seiner Erzählungen in dem Morgenland gelassen hat, während die spätern Bearbeiter seiner Geschichten, die Trouveres und italienischen Novellisten, Boccaccio, Bandello, Cinthio, die Personen und Scenerie meist auf nationalen Boden verpflanzt und selbst schon die **Gesta Romanorum** die ägyptischen Kaufleute zuweilen in europäische Ritter verwandelt haben.

Die Tendenz des Werks ist didaktisch; die darin enthaltenen dreißig Geschichten voll Abentheuer, Bonmots und treffender Antworten sind nur Beispiele zur Erläuterung der moralischen und Klugheitslehren, die ein Vater seinem eben in die Welt eintretenden Sohn gibt. Diese Art durch Fabeln zu lehren und beides, Geschichte und Lehre durch einander zu mengen, ist ganz

aus dem Arabischen entlehnt. Das Werk wurde schon früh und sehr häufig in Prosa und Versen ins Französische übersetzt. Eine der ältesten Uebersetzungen hat den Titel Proverbes du Peres Anforse (Alfonsi). Die bekannte Bearbeitung in Versen aus dem 13. Jahrhundert von einem Trouvere heißt Castoiement oder Chastoiement d'un père à son fils, und zwar bedeutet das erstere Wort hier nicht Züchtigung, sondern Zucht oder Erziehung, sowie Disciplina. Die einzelnen Erzählungen aber sind erstaunlich viel bearbeitet worden, sie sind fast sämmtlich in die Gesta Romanorum übergegangen und begegnen uns häufig in den Fabliaux. Viele derselben haben schon ganz den galanten Anstrich der italienischen Novellen, und solche, besonders die Beispiele von Betrügereien treuloser Eheweiber, haben die Italiener vorzüglich gern aufgenommen und erweitert; es scheint mir aber doch sehr wahrscheinlich, daß die letztern weder aus Petrus Alfonsi noch aus den Sieben weisen Meistern unmittelbar viel geschöpft haben, sondern vielmehr aus den Nachahmungen derselben, den französischen Fabliaux und den Gestis Romanorum. Le Grand d'Aussy hat in seinen Fabliaux ou Contes des 12. et 13. siècles (Paris 1779) die Parallelstellen aus französischen und italienischen Novellisten mit der Disciplina Clericalis mühsam zusammengetragen. Aus einer nur übersichtlichen (noch nicht vollständigen) Aufstellung der Bearbeitungen kann man sehen, wie stark das Werk benutzt worden ist. Kap. 2. der Disciplina Clericalis von der Prüfung der wahren und falschen Freunde ist nachgeahmt in den Gestis Romanorum cap. 129, daraus ziemlich schlecht bearbeitet von Granucci in seinem l'Eremita, la Carcere e 'l Diporto, III, nov. 5. Das 3. Kapitel der Disciplina von den zwei Freunden, von denen sich einer für den andern opfern wollte, ging fast unverändert in die Gesta Romanorum, c. 171, dann in das Fabliau Des deux bons amis loiax (Le Grand II, 385), dann aber ziemlich entstellt durch Rhetorik in Boccaccio's Decameron X, 8 über. Die Gesten machten aus den zwei ägyptischen Kaufleuten zwei Ritter, und der gelehrte Boccaccio versetzte die ganze Geschichte in das alte Rom unter die Regierung des Triumvirn Cäsar Octavianus. Das 7. Kapitel haben die Gesta, c. 174, das 8. dieselben, c. 157 und die Cento Novelle antiche, 50. Die Kapitel 9 bis

15 von den Ränken treuloſer Weiber waren im Abendland ein eben ſo beliebtes Thema wie im Orient und ſind daher mit beſonderer Vorliebe benutzt worden. Das 10. Kapitel von der Frau, die einen Liebhaber bei ſich einläßt und den plötzlich zurückkehrenden einäugigen Ehemann auf das geſunde Auge ſo lange küßt, bis der Buhle ſich aus dem Zimmer und Haus geſtohlen hat, ging zuerſt in die Gesta Romanorum c. 122, dann in eine Menge Fabliaux, auch in die Cent Nouvelles Nouvelles, 16 über; dann wurde es von Sabadino degli Arienti in ſeinen Porrettane, 4, ſehr weitſchweifig und üppig von Bandello I, nov. 23 und von Celio Maleſpini, nov. 44 bearbeitet. Das 11. Kapitel findet ſich in den Gestis, 123, das 12. aus dem Syntipas entlehnte in Boccaccio VII, 6, das 13. in den Cento Novelle antiche, 30, das 14. aus dem Syntipas in den Gestis, 28, das 15. im Dolopatos und in Boccaccio VII, 4. Das 16. Kapitel kommt wieder vor in den Gestis, 118. Cento Novelle antiche, 74. Boccaccio VIII, 10. Franco Sacchetti 198. Das 18. Kapitel über den Rechtsfall von dem gefundenen Geld und der verweigerten Belohnung iſt wiedergegeben in einem Fabliau, in Giraldi Cinthio's Hecatommiti, Dec. I, nov. 9 und in Doni's Marmi, P. I, c. 80. Das Kap. 19 findet ſich in den Gestis, 103, das Kap. 20 in den Gestis, 106, in einem Fabliau, in Giraldi Cinthio, Dec. I, n. 3, das Kap. 23 in Barlaam und Joſaphat. Die Fabel in dem 24. Kapit. iſt von Pulci in ſeinem Morgante Maggiore IX, 75 benutzt und die Geſchichte des 25. Kap., wo ein reicher Kaufmann durch eine liſtige Erfindung einen Dieb zu Schaden bringt, die ſchon aus dem Hitopadeſa hierher einwanderte, ging in die Gesta, c. 136 über. Eine unzählige Menge andrer Nachweiſungen gibt Fr. Wilh. Val. Schmidt in ſeiner Ausgabe der Disciplina Clericalis, Berlin 1827.

Noch eine wichtige Quelle ſind die Gesta Romanorum, über deren Alter, Inhalt und Eintheilung aber noch viele Ungewißheit herrſcht. Dunlop (History of Fiction, II) ſchreibt die Originalgeſten dem Peter Berchorius, einem Benediktinermönch zu Paris (1340) zu. Gervinus (Geſchichte der deutſchen Nationalliteratur, II) deutet aber ſtarke und gegründete Zweifel an, daß dies das Originalwerk ſei, wobei beſonders der Grund wichtig iſt, daß jener Verfaſſer wieder andere Gesta Romanorum

als Quelle anführt. Die frühste gedruckte Ausgabe ist von 1473 und in 152 Kapitel eingetheilt. Spätere Ausgaben aus demselben Jahrhundert weichen schon in der Zahl der Kapitel ab, und die den Cento Novelle antiche zu Grund liegen, also viel älter sind als die des Berchorius, müssen noch viel mehr Kapitel gehabt haben. Ein Drittel der Erzählungen der Disciplina Clericalis sind herübergezogen worden. Dann hat der Verfasser aus lateinischen Chroniken, römischen Schriftstellern, wie Valerius Maximus, Macrobius, geschöpft und Fabeln aus Barlaam und Josaphat, romantische Erfindungen und Heiligenlegenden dazu gethan. So geben die Gesta Romanorum in ihrem Inhalt ein echtes Bild der allgemeinen Verwirrung und Durchkreuzung der Ideen in der Uebergangszeit der Kreuzzüge und der Entwicklung der verschiedenen Nationalitäten. Ich möchte daher fast schließen, daß die Originalgesten mehrere Verfasser haben, aus deren Werk die jetzt bekannten Sammlungen gemacht wurden. Denn die Sieben weisen Meister und die Disciplina Clericalis, deren Erzählungen auch fremden Quellen entstammen, haben durch die Einkleidung immer eine gewisse Einheit und ihre Erzählungen dienen alle einer einigen Grundidee. Aber in den Gestis ist eine zufällige und ungeordnete Sammlung aller möglichen Elemente, welche die damalige geistige Welt bewegten. Ihnen gleicht darin vollkommen das italienische romantische Epos, wenn wir alle italienische Bearbeitungen desselben Gegenstandes als ein Ganzes betrachten. Die Gesten enthalten Geschichten aus der Römerzeit, arabische Märchen und christliche Legenden, aber keins dieser Elemente ganz rein. Die römischen Geschichten sind entweder erdichtet oder verstümmelt. Die Ereignisse geschehen römischen Rittern oder unter römischen Kaisern, die entweder niemals existirten oder selten einen Zusammenhang mit der erzählten Begebenheit hatten. Diese antiken Helden sind dann mit ritterlichen Sitten bekleidet und ihre Abenteuer mit orientalischer Phantasie ausgeschmückt.

Auch rauhe Sittenzüge von der Zeit der Völkerwanderung und der sogenannten barbarischen Reiche her sind hier untergemengt, wie das Bluttrinken unter Freunden, die Strafe treuloser Weiber, daß sie aus dem Schädel des gemordeten Buhlen trinken müssen, die Blutrache u. s. w. Solche Züge haben die

italienischen Dichter, obgleich sie einer ganz andern Zeit und Richtung angehörten, gar nicht weggelassen, und wir finden sie nicht nur in den Novellen des Boccaccio und besonders des viel spätern Giraldi Cinthio, sondern auch in den Tragödien des Ruccellai und besonders in den Epen. Ueberhaupt erhalten die italienischen Epen erst ihre rechte Erklärung durch die Novellen und deren fremde Quellen, mit welchen sie auch zu gleicher Zeit Stoff und Anregung aus Frankreich erhielten. Die ganze Vermengung aller mittelalterlichen Elemente, Ritterthum und Mönchthum, antikes Leben, griechische und römische Heroen, Mythologie und Christenthum, orientalische Feerei und Ueppigkeit, scholastischen Mysticismus, Aberglauben und Unglauben und didaktische Allegorien finden wir in den italienischen Novellen wie in den Epen. — Auch die Moral, welche die damalige Zeit hinter jeder Geschichte verlangte, haben die Italiener nachgeahmt, nur hat sie bei ihnen oft ihre Naivetät und Wahrheit verloren und ist grade das Gegentheil geworden. Noch einen Vorzug haben die Gesten (was mir auch ihr höheres Alter zu beweisen scheint), daß sie die Erzählungen ihrer Quellen meist in ihrer ursprünglichen Einfachheit ließen, welche von den Italienern oft durch Rhetorik und Gelehrsamkeit verdorben wurde, und daß sie nur wenig üppige Geschichten von verbrecherischer und schelmischer Galanterie enthalten. Dunlop führt nur zwei solche, aus Petrus Alfonsi herübergenommene an. Solche Geschichten mußten die Italiener mehr aus den Fabliaux entlehnen.

Die unmittelbarste und lebendigste Quelle der italienischen Novellen sind aber die Fabliaux der nordfranzösischen Trouveres. Es ist merkwürdig, daß die Provenzalen ihren Nachbarn fast keinen Stoff für die erzählende Gattung geliefert haben. Man findet unter ihren Werken nur zwei Geschichten, die mit den italienischen Galanterien Aehnlichkeit haben. Sie hatten eben mit den Italienern ein gleiches Schicksal; eine nationale Vorzeit, eine Zeit der Kindheit, der Wunder, des Glaubens ging ihnen ab und folglich auch das epische Element; aber sie hätten gewiß auch solche Stoffe angenommen und verarbeitet, wenn ihnen eine ruhige Entwicklung vergönnt gewesen wäre. Die nordfranzösischen Dichter haben aber den Italienern einen desto reichern Schatz an Erzählungen und Schwänken geliefert. Ihre Fabliaux

sind die Hauptmuster der Novellen gewesen und wenn man die italienischen Darstellungen wirklicher Vorfälle, die Entlehnungen aus dem Alterthum und die Anekdoten von italienischen Künstlern und andern berühmten Männern ausnimmt, so gibt es kaum eine italienische Geschichte, die nicht in den Fabliaux schon skizzirt oder von diesen sehr oft gradezu übersetzt sei.

Dunlop (History of Fiction II) findet es bemerkenswerth, daß bei der langen Zeit, nach welcher die Fabliaux erst die Alpen überschritten, bei den einstweiligen Fortschritten in der Literatur und Bildung in Italien und der auf ihre Nachahmung verwandten geistigen Thätigkeit, dennoch ihre Fehler so wenig verbessert und ihre Schönheiten wenig verschönert wurden. Es ging ihnen dabei wie den Epen und das rührte von dem Boden her, auf den beide geriethen. Sie wurden nicht von Männern, die dem Leben angehörten und aus der Seele ihres Volks heraus sangen, sondern von gelehrten Dichtern bearbeitet, welche sich durch lange Studien in das Alterthum, in eine fremde Anschauung versetzt hatten. So ging das Natürliche, Naive, Echtpoetische verloren, während die Form allerdings oft gewann. Dann fielen sie wie die Epen auch in eine Zeit, wo Spott, Ironie und Zweifelsucht durch einen langen geistigen Druck hervorgebracht war, in eine Zeit, die zu klug und ausgebildet war, um noch mit dem echten poetischen Glauben an die alten Sagen und Märchen zu gehen, und die besonders den tiefern Sinn derselben verloren hatte. Man nahm die Schwänke und üppigen Geschichten selbst ohne ihre didaktische Beziehung, malte die Ueppigkeit nur noch stärker aus und die Bemerkungen, die nach solchen Geschichten die Zuhörer machen, sind meist eine Verspottung der Moral.

Die Italiener waren übrigens mit den Fabliaux so gut wie mit den Epen gewiß schon vor dem 13. Jahrhunderte bekannt. Die Sprache des nördlichen Frankreichs und also auch die Poesie verbreitete sich schon sehr früh, besonders durch die Normannen. Wilhelm der Eroberer machte ihren Gebrauch in England so gemein wie in der Normandie. Die normannischen Prinzen brachten sie dann nach Apulien und Sicilien; von da aus durchzogen die Trouveres ganz Italien und erfüllten es mit ihren Romanen, Fabliaux und Liedern (Muratori, Rer. ital. Scriptores, V, p. 255 und VII, p. 322). So wurde die französische Sprache

fast zur Volkssprache und Gesetze und Verordnungen wurden darin gegeben, Werke von Italienern darin geschrieben. Man weiß aus Muratori, daß nach einer Verordnung der Behörden in Bologna von 1288 den französischen Sängern verboten war, auf den öffentlichen Plätzen zu singen. Dagegen gingen auch viele Italiener nach Paris, theils um zu studiren, theils ein Asyl zu suchen oder des Handels wegen. Die Zahl der Letztern war so groß, daß eine Straße in Paris rue des Lombards hieß. So war auch Boccaccio in seiner Jugend in Paris und studirte dort die Fabliaux, die übrigens lange vorher in seinem Vaterland bekannt waren. Die französischen Dichter reisten ebenso nach Deutschland und Spanien, und die französische Sprache und Dichtung ward schon damals ziemlich universell. Die Dichter waren dabei nicht bloß mittheilend, sondern auch empfangend, und wenn sie den Italienern ihre Fabliaux und Ritterromanzen brachten, so erhielten ihre Gedichte durch den häufigen Verkehr mit den Provenzalen erst ihre Vollkommenheit (Roquefort, Etat de la Poésie franç. aux 12 et 13 siècles p. 60. Ideler, Geschichte der altfranz. Nationalliteratur. S. 43 ff.).

Die Pilgerschaften nach dem heiligen Land und besonders die zwei ersten Kreuzzüge verbreiteten im Abendland die orientalischen Erzählungen, an welchen die Trouveres die Kunst lernten, die Entwicklung eines Abenteuers gut einzukleiden und angenehm zu erzählen; auch die Allegorien und Fabeln kamen herüber und diese ganze orientalische Manier hatte den größten Erfolg in Frankreich. Viele der Fabliaux sind früher als die Gesta Romanorum entstanden, aber beide haben wahrscheinlich aus denselben orientalischen Quellen geschöpft, viele aus Petrus Alfonsi, der ja auch seine Geschichten von arabischen Werken herleitete, sehr viele auch aus den arabischen Nächten. Wenn diese Quellen allerdings fremdartige Stoffe in die Erzählungen bringen mußten, so verwuchs das Orientalische und Altrömische in allen Beziehungen, selbst auch in der Wissenschaft so innig mit dem Modern-christlichen zu einem Ganzen zusammen, das eben den Charakter des Mittelalterlichen ausmacht, und war seit Jahrhunderten so natürlich geworden, daß die fremden Elemente, selbst wenn sie auch aus dem Hintergrund heraustraten und zum Kern der Erzählung wurden, doch die frische Auffassung des

Volksthümlichen nicht störten. Die arabischen Wunder und Zaubereien machten die Dichter so wenig irr, daß ihre Erzählungen selbst bei den sonderbarsten Lösungen immer den Ton der vollkommnen Ueberzeugung haben und meistens durch eine gemüthliche Naivetät verführen. Wenn sie ganz fremde Thaten und fremde Helden aus der antiken Welt besangen, so mußte diese Welt in die ihrige, die alte Zeit in ihre Ideen, Gewohnheiten und Irrthümer herübergezogen werden. Alexander in dem Roman gleiches Namens hat einen Connetable, Barone und Pairs; das Leichenbegängniß Cäsars wird mit einem Kreuz, Weihwasser und Mönchen gehalten. In den Karlsromanen haben die Heiden Ritter und Vasallen und verstehn sich auf die ritterliche Courtoisie so gut wie die Christen. In den italienischen Epen, die freilich in einer gar reifen Zeit geschrieben wurden, fällt leider dieser naive Zug weg, ohne daß ein frischer, zeitgemäßer Glaube an dessen Stelle kommt; der Zweifel zeigt, daß er über diese kindlichen Sachen erwachsen ist, und braucht die Wunder nur, um seiner Ironie zu dienen.

Wenn in den großen durch die Kreuzzüge in Blüte gebrachten Ritterromanen der Phantasie ein unermeßliches Feld geöffnet war, wenn dort England und Sicilien, Constantinopel und Jerusalem, Afrika und China zu Schauplätzen der Heldenthaten gemacht waren, mit denen dann Rom, der Sitz der Kirche, immer in enger Verbindung blieb, so kehrten die Trouveres bei allem fremdartigen Costüm in ihren kleinern Gedichten meist in ihre Zeit und in ihren Lebenskreis zurück. Aber die Sphäre der Ideen und Anschauungen war nun einmal ungewöhnlich erweitert. Die Abenteuer der Helden Karls und der Tafelrunde weckten die Begeisterung für große Thaten, die Lust am Wunderbaren, Mystischen, die Lebensweise der Sänger und der Höfe mischte zu diesen Elementen noch die Liebesintriguen und alle die kleinen reizenden oder auch skandalösen Züge, die mit dieser Leidenschaft zusammenhängen; die Geistlichen oder geistlich Gesinnten gaben noch die religiösen Zuthaten und so sangen die Trouveres in bunter Mischung Kriegsthaten, Wunder, Liebesabenteuer mit subtilen theologischen Lehren, erhabne Scenen des Alterthums mit untergelegten frivolen Ideen, Reize des Klosterlebens, Vergnügungen und Gefahren des gesellschaftlichen Treibens,

Rathschläge für Liebende, Warnungen und Ermunterungen durch Beispiele und Erzählungen. So wurden ihre Fabliaux, gewöhnlich kurze und einfache, geistvoll erzählte Geschichten in Versen, ein treuer Spiegel des öffentlichen und Privatlebens der Franzosen. Gerichte, Sitten, eheliche Zustände, Kriege, Feste und Ceremonien des Ritter-, Bürger- und Mönchthums sehen wir in ihren verschiedenen Gemälden, und wenn uns dabei die sonst in den mittelalterlichen Dichtungen so gewöhnliche Sucht, die Gelehrsamkeit anzubringen, nicht ermüdet, so bewundern wir dagegen oft die vortreffliche Darstellung des menschlichen Herzens sowol von seiner schwachen als auch von seiner großen Seite. Boccaccio hat dieses Letztere von allen italienischen Novellendichtern noch am besten aufgefaßt, z. B. meisterhaft in seiner letzten Novelle von der Griselda.

Sie haben wenig historische Fabliaux geschrieben, dagegen aber eine große Zahl von erotischen, galanten und devoten. Leben der Kirchenväter, der Eremiten, Wunder der Heiligen begegnen uns oft in den Sammlungen. Gautier de Coinsi von Amiens schrieb die Wunder der Jungfrau. Raoul de Houdanc mit seiner Voie d'Enfer und Marie de France mit dem Purgatoire de St. Patrice berührten schon die Ideen, welche Dante weiter verarbeitet hat. Mehrere schrieben das devote Gedicht le Chevalier au baril. Dagegen sind ihre meisten Erdichtungen ausschweifend. Ihr wanderndes Leben an den verschiedenen Höfen der Großen verschaffte ihnen manche verliebte Abenteuer und Bekanntschaft mit häuslichen Skandalen, die sie gern benutzten. In ihren Fabliaux kommen unzählige Beispiele von Streichen und Ränken vor, die Einer dem Andern spielt, von listiger Abwendung der Gefahren, von schelmischer Galanterie, Betrügereien treuloser Weiber gegen ihre Männer, auch Verspottung der Mönche und Priester. Solche Geschichten haben dann die Italiener am liebsten aufgenommen. Ihre Hauptmuster waren die fruchtbaren Trouveres Jean de Boves, Guérin und Rutebeuf.

Außer diesen Hauptquellen schöpften die Italiener noch aus manchen andern, die aber nur flüchtig anzuführen sind; unter diesen noch am meisten aus den Parabeln des geistlichen Romans von Barlaam und Josaphat, der im Mittelalter ein beliebtes Volksbuch war. Ob sie die griechischen Quellen unmittelbar

benutzten, oder nach den lateinischen und französischen Bearbeitungen, ist wenigstens bei vielen noch ungewiß. Aber manche ihrer Novellen lassen sich in der Ableitung verfolgen bis hinauf zu den griechischen und römischen Romanen. In der Geschichte des Habrokomes und der Anthia von Xenophon aus Ephesus finden sich die ersten Keime zu der bekannten Novelle des Luigi da Porta, aus welcher dann Shakespeare seinen Romeo und Julia geschaffen hat. Aus dem goldnen Esel des Apulejus könnte man noch viel mehr Vergleichungen anbringen.

Alle diese Quellen gaben nun eine ziemlich bunte Mischung in den italienischen Novellensammlungen. Es ließe sich wol aus dem Stoff, den die Italiener vorzugsweise herüberholten, und aus der Art, wie sie die Stoffe überhaupt bearbeiteten, eine ungefähre Geschichte der Entwicklung der italienischen Novelle herausziehen und zeigen, was eigentlich italienisch daran ist und wie sich dieses eigenthümliche Italienische unter den vielfachen Einflüssen im 14. und 15. Jahrhundert ausgebildet hat. In dieser Beziehung stimmen aber die Novellen, wie in gar vielem Andern, was schon angedeutet ist, so vollkommen mit den Epen zusammen, daß wir uns bei dieser untergeordneten Dichtart nicht damit aufhalten wollen, und mit der Entwicklung des italienischen Geistes an der erzählenden Gattung auf den Abschnitt von dem viel wichtigern Epos verweisen. Ueberhaupt hat sich der italienische Geist in seinen verschiedenen Dichtarten immer so gleichförmig, in denselben Grenzen und so bestimmt ausgeprägt gezeigt, daß wir ohnedies in manche Wiederholungen zu gerathen fürchten. Wir wollen daher die einzelnen Dichter hier und da in ihren eignen Novellen vorführen, und es wird sich aus der Reihe schon der allgemeine Charakter der Durcheinandergährung aller möglichen mittelalterlichen Elemente bemerken lassen, der schon bei ihren Quellen hervorgehoben wurde; und zwar ist dies bei den ältern noch mehr sichtlich als bei den spätern, welche den aus dieser Gährung bestimmter hervortretenden Richtungen einer neuen Zeit schon näher stehen und diese ältere Periode als etwas Abgelegtes betrachteten und ihre Erzeugnisse als etwas Fremdes bearbeiteten.

Die ältesten italienischen Novellen sind die **Cento Novelle antiche** aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, eine

Sammlung von Geschichten verschiedner Autoren, die aber alle unbekannt sind, daher sich auch das Alter der einzelnen Novellen nicht bestimmen läßt. Diese Sammlung trägt in dem größten Theil ihres Inhalts das Gepräge ihres Alters an sich und zeigt, daß die Dichter von der Zeit ihrer Quellen nicht weit entfernt waren, daß noch keine Zwischenperiode vielfacher Studien, künstlerischer Fortschritte und nationaler Forderungen vorübergegangen war. Denn die Geschichten, die sie aus den alten Quellen nahmen, sind meist in ihrer Einfachheit geblieben und daher auch das Beste in der Sammlung. Dunlop hat den Ursprung vieler derselben nachgewiesen. Sie schöpften theils aus der alten Geschichte und Mythologie, wie die Fabel von Narcissus, die Anekdoten von Diogenes und Alexander, von Seneka, dessen Tod von seinen Freunden bejammert wird; theils aus italienischen Chroniken, sehr viel aus den französischen Fabliaux, aus den Gesten; einiges aus arabischen Märchen und Fabeln, aus der Disciplina Clericalis, den Sieben weisen Meistern und selbst Episoden aus den Ritterromanen, wie die 27. Novelle aus der Geschichte von Lancelot ist. Die über wirkliche gleichzeitige Fakta und die aus Localannalen gezogenen sind die wenigst interessanten, die Schwänke und spaßigen Anekdoten sogar oft sehr matt und plump.

Boccaccio ist im ersten Band schon gewürdigt und dort schon gesagt worden, daß er seine Novellen zum Theil selbst erfand, zum Theil aus ältern Quellen entnahm, oder gleichzeitige Fakta und Anekdoten erzählte. Ueber seine Quellen kann man ausführlich lesen Dunlop, History of Fiction, II, Val. Schmidt's Recension über dieses Werk in den Wiener Jahrbüchen, Band 26, 29 und desselben Beiträge zur Geschichte der romantischen Poesie. Viele seiner Novellen sind mit einer Vortrefflichkeit, Kenntniß des menschlichen Herzens und dichterischen Darstellungsgabe geschrieben, wie sie keiner seiner Nachahmer erreicht hat.

In Boccaccio's Fußtapfen trat schon gleich ein Zeitgenosse von ihm, Franco Sacchetti aus Florenz (geb. 1335) [1]). Er stammte aus einer alten und angesehnen Familie. Dante nennt

1) Von ihm hat die beste und ausführlichste Lebensbeschreibung geliefert Bottari in der Ausgabe seiner Novellen (Florenz 1724). In der Mailänder Sammlung der Classici italiani, worin sie abgedruckt ist, füllt sie 70 Seiten.

schon in seinem Paradies (XVI, 104) einen Sacchetti unter den vorzüglichern Bürgern der alten Zeit. Auch Franco erhielt eine gute Erziehung und machte glückliche Studien, wie seine gelehrten Werke beweisen, und erhob sich durch eine freiere Denkart über die gewöhnlichen Ansichten seiner Zeit, wie er denn in seinen Novellen nicht nur die damals sehr hoch stehende Astrologie in ihrer Nichtigkeit bloßstellt, sondern auch die abergläubige Devotion angreift und als wahre Feindin der Frömmigkeit darstellt. In seiner Jugend gab er sich mit Liebessonetten ab, war ein eifriger Nachahmer des Petrarca und gelangte als Dichter nicht nur in großen Ruf, selbst im Ausland, sondern auch zu der Ehre, daß der Staat sich meistens an ihn für Abfassung der Inschriften auf öffentlichen Monumenten wandte. Durch seine Gelehrsamkeit, Einsicht und Rechtschaffenheit aber gelangte er in seiner Republik zu den höchsten Aemtern. In diesem rastlos beschäftigten Leben vergaß er nie seine Lieblingsbeschäftigung mit den Musen, welche ihm die Freundschaft Boccaccio's und einer großen Menge der vornehmsten Italiener verschaffte, von denen Bottari ein langes Verzeichniß gibt. Auch in der Musik war er bewandert (wie überhaupt diese Vereinigung beider Künste in den meisten bis jetzt besprochnen Dichtern eine mächtige Regung der Volkspoesie beurkundete), und hat zu mehreren seiner Lieder die Melodie selbst componirt. In dem von Giraldi aufbewahrten Manuscript seiner **Opere diverse** finden sich an dem Rand einiger Ballaten die Worte: **Intonata per Francum Sacchetti**, oder: **Francus dedit sonum.**

Sacchetti war sehr heitrer Gemüthsstimmung und nahm das Leben leicht, was sich aus seinen vielen Gedichten und aus seinen Novellen kund gibt, besonders aber aus der schon früher besprochnen Art von Sonetten, denen Burchiello später seinen Namen gegeben hat, welche Franco aber **Sonetti fatti per motti** nannte. Sein Hauptwerk, das besonders seinen Namen auf die Nachwelt gebracht hat, ist die Sammlung seiner Novellen. Er schrieb sie zu seiner Unterhaltung, als er Podestà, wahrscheinlich zu Bibbiena, war. Ihre Zahl betrug 300, aber nur 258 haben sich erhalten und darunter einige auch nicht vollständig, da die Seiten in den Manuscripten (die zwei ältesten Codices vom Jahr 1500 befinden sich in der Laurentianischen Bibliothek in

Florenz) zerrissen sind. Der Dichter sagt in der eignen Vorrede zu seinem Werk, daß er Novellen aus der alten und neuen Zeit gesammelt, besonders aber Begebenheiten, deren Zeuge er selbst war, und Erlebnisse aus seiner eignen Geschichte erzählt habe; daher man sich nicht wundern müsse, daß der Schauplatz der meisten Florenz sei und daß er in der Schilderung lobenswürdiger Thaten die Namen genannt, bei tadelnswürdigen aber verschwiegen habe. Die Novellen, die er aus ältern Sammlungen nahm, haben meistens lange Wanderungen gemacht und sich weit verbreitet. Er scheint übrigens beim Suchen derselben sich nicht grade viel Mühe gegeben, sondern bloß in der Nähe, bei den Cento Novelle antiche und Fabliaux, höchstens bei den Gesten herumgegriffen zu haben. Die 198. Novelle z. B. hat ihren Ursprung in den arabischen Nächten, ging dann in die Disciplina Clericalis über, von da in die Gesten und in ein Fabliau und Sacchetti konnte sie aus der 74. der Cento Novelle antiche nehmen. Seine 207. ist noch weiter gewandert; ihr Ursprung ist wahrscheinlich in einer Geschichte des Apulejus, daraus nahm sie ein Fabliaudichter und von diesem Sacchetti, nach ihm findet man sie noch bei Sabadino in seinen Porrettane, in Massuccio's Novellino, in Bojardo's Orlando, c. 55, und noch im vorigen Jahrhundert hat sie Casti in seinen Novelle galanti bearbeitet in den Brache di S. Griffone. Sehr oft sind aber die Veränderungen, welche Sacchetti mit seinen Quellen vornimmt, keine Verbesserungen; z. B. in der 140. Novelle nach einer Erzählung der Sieben weisen Meister von den drei Blinden, die ein Student dadurch foppt, daß er vorgibt einem von ihnen ein Geldstück gegeben zu haben, und nachher im Wirthshaus mit Vergnügen zusieht, wie sich die Blinden im Vertrauen auf ihren Reichthum gütlich thun und dann beim Bezahlen in einen argen Streit gerathen. Dadurch daß Sacchetti dem einen Blinden wirklich ein Geldstück geben läßt, verliert der Schwank seine Pointe.

Von dem Boccaccischen Schwung der Phantasie, von der Tiefe und Feinheit des Gefühls, die durch jenes Meisters Weltanschauung sich offenbart, und von dessen lebendiger Plastik ist hier wenig Spur zu finden. Sacchetti's Novellen machen auch auf Kunstwerth wenig Ansprüche, sie sind eher Anekdoten und

Erinnerungen aus seiner Zeit und Gegend, auf eine leichte und anmuthige Weise erzählt, mit florentinischen Scherzen und Sprüchwörtern gewürzt und in einer rein toskanischen Sprache geschrieben, daher sie auch vor dem Richterstuhl der Crusca ihre volle Anerkennung gefunden haben. Für die Geschichte seiner Zeitgenossen sind sie besonders wichtig und auch vielfältig benutzt worden; man findet darin interessante Charakterzüge und Begebenheiten vieler berühmten Männer, welche man in andern Schriften vergebens sucht, wie von den Königen von Frankreich, England, Sicilien und von vielen italienischen Großen. So kommt auch Bürger's Schwank vom Kaiser und Abt hier schon in anderer Form vor; der Herr ist Bernabò Visconti von Mailand und gibt einem Abt zu dessen Strafe die vier Fragen zu lösen: wie weit es bis zum Himmel ist, wie viel Wasser in dem Meer ist, was in der Hölle gemacht wird und wie viel seine Person werth ist; dem Abt hilft sein Müller aus der Verlegenheit, wird aber nachher an dessen Stelle eingesetzt. Dann sind viele kleine Anekdoten von gewissen Personen aufgenommen, von welchen wahrscheinlich damals viele Schwänke und witzige Antworten im Volk umgingen. Interessanter sind die Erzählungen von Künstlern, wie von Dante, dem Maler Giotto, Buffalmacco, Orcagna. In einem Streit der Maler in S. Miniato über den vorzüglichsten in ihrer Kunst entscheidet endlich Einer die Frage durch den Ausspruch, daß die Frauen die besten Maler seien, und unterstützt seine Aussage durch witzige Gründe.

Ebenso wie Boccaccio schwang auch Sacchetti die Geißel einer scharfen Satire über die übeln Sitten und die Unwissenheit des Klerus. Sogar ein Inquisitor kommt in einer Novelle vor, der sich den ruchlosen Spaß macht, einen Gimpel mit der Anklage der Ketzerei und der Drohung des Verbrennens zu ängstigen. „Und vielleicht, fügt Sacchetti hinzu, wenn jener Mann reich gewesen wäre, würde ihn der Inquisitor so weit gebracht haben, daß er sich mit allem seinem Geld von der Strafe losgekauft hätte." In der 32. Novelle verschafft sich ein Predigermönch in der Fastenzeit, den Niemand hören wollte, durch den Beweis, daß der Wucher keine Sünde sei, großen Zulauf. Wir theilen zur Probe eine Predigt mit, welche Sacchetti selbst in der Fastenzeit von einem Augustinermönch in Genua gehört

hatte, als dieſe Stadt im Krieg mit Venedig begriffen war. Sie charakteriſirt dieſe Predigermönche und ihre Wirkſamkeit ſowie auch das Publicum und erinnert etwas an Abraham a Santa Clara. Mit einer eignen Rhetorik ruft der Mönch ſeine Mitbürger zu kräftigem Widerſtand auf: Io sono Genovese, e se io non vi dicessi l'animo mio, e' mi parrebbe forte errare; e non abbiate a male, ch' io vi dirò il vero. Voi siete appropriati agli asini; la natura dell'asino è questa che, quando molti sono insieme, dando d'uno bastone ad uno, tutti si disserrano, e qual fugge quà e qual fugge là, tanta è la lor viltà; e questa è proprio la natura vestra. Li Veneziani sono appropriati ai porci, e sono chiamati Veneziani porci, e veramente hanno la natura del porco; perchè essendo una multitudine di porci stretta insieme, ed uno ne sia percosso o bastonato, tutti si serrano a una e corrono adosso a chi li percuote; e questa è veramente la natura loro. E se mai queste figure mi parvero proprie, mi pajono al presente. Voi percoteste l'altro dì li Veneziani; e' si sono serrati verso voi a lor diffesa ed a vostra offesa, ed hanno cotante galee in mare, con le quali e' vi hanno fatto e sì e sì, e voi fuggite chi qui e chi là, e non intendete l'un l'altro, e non avete se non cotante galee armate, egli n'hanno presso a due tanti. Non dormite, destatevi, armatene voi tante che possiate, se bisogna, non che correre il mare, ma entrare in Vinegia.

Boccaccio's Genie begeiſterte in dem 14. Jahrhundert noch einen andern Novellendichter, der nur unter dem Namen Ser Giovanni bekannt iſt. Auch von ſeinen Lebensumſtänden weiß man weiter nichts, als das Wenige, was er ſelbſt in ſeinen Erzählungen bemerkt, daß er ein Florentiner und eifriger Welfe war und daß er ſein Werk in Dovadola, einem kleinen Ort in tiefer Gebirgsſchlucht unweit Forli geſchrieben hat, wohin er wahrſcheinlich in Folge der Parteifehden verbannt war (sfolgorato e cacciato dalla fortuna). Er nannte ſeine Novellenſammlung nach ſich ſelbſt Il Pecorone (der Einfaltspinſel oder Tölpel) und gibt deren Charakteriſtik in dem vorangeſtellten Sonett:

Mille tre cento con settant' otto anni
Veri correvan, quando incominciato
Fu questo libro, scritto ed ordinato,
Come vedete, per me Ser Giovanni.
E in battezzarlo ebbi anche pochi affanni,
Perchè un mio car Signor l'ha intitolato,
Ed è per nome il Pecoron chiamato,
Perchè ci ha dentro novi barbaggianni.
Ed io son capo di cotal brigata,
Che vo belando come pecorone,
Facendo libri, e non ne so boccata.
Poniam che il facci a tempo e per cagione
Che la mia fama ne fosse onorata,
Come sarà, da zotiche persone.
Non ti maravigliar di ciò, lettore,
Che 'l libro è fatto, come è l'autore.

Wenn die Einkleidung, wodurch die Novellen in Verbindung gebracht und zu einem Ganzen vereinigt werden, eine Nachahmung des Boccaccio sein soll, so muß man gestehen, daß den Ser Giovanni seine Ruhmbegierde auf den unglücklichsten Weg geführt hat, wo der Abstand zwischen ihm und seinem Meister am grellsten hervortritt. Hier verliebt sich ein äußerst tugendhafter Jüngling, der aber in lauter Liebesgeschichten sein ganzes Vermögen durchgebracht hat, in eine nie von ihm gesehne Nonne, die mit ihren Schwestern im entfernten Kloster ein heiliges Leben führt, sodaß ihr Ruf von Forli bis nach Florenz gedrungen ist. Der Verliebte weiß sich nicht anders zu helfen, als daß er Mönch und Kaplan des Nonnenklosters wird. Dort unterhält er mit der Himmelsbraut ein geheimes Einverständniß und verabredet mit ihr während 25 Abenden im Sprachzimmer zusammenzukommen, wo dann jeder der beiden Theile eine Novelle, mitunter von der unzüchtigsten Art, erzählt und abwechselnd eine Canzone singt, ohne daß nur Jemand im Kloster etwas davon merkt. Diese von aller Natur und Phantasie verlassene Einleitung zieht sich sehr langweilig durch das ganze Buch, indem für jeden Abend und für jedes Paar Erzählungen mit den nämlichen Worten berichtet wird, wie die Liebenden zusammenkommen und sich dann sehr befriedigt wieder trennen. Man bemerkt hier den

ſpäter in den Epen und beſonders den Komödien ſchrecklich hervortretenden Untergang der Moral und des Ehrgefühls und zwar nicht aus den üppigen Schilderungen, die im Ganzen nichts beweiſen würden, ſondern aus den daraus abzuleitenden allgemein im Volke gültigen Grundſätzen, wonach nur Vortheil und Genuß die ſittlichen Geſetze geben, wonach die zügelloſeſte Ueppigkeit ein nothwendiges Naturgeſetz iſt, dem weder Ehre noch Eid, ſondern höchſtens Gefahr einigen Einhalt thut und das der glückliche Ausgang nur noch mehr heiligt. Dieſes fehlt denn auch in allen Dichtwerken jener Zeit ſelten und das Volk wird faſt hingeſtellt, als wenn es nur durch raffinirtere Bosheit, durch zuſammengeſetztere Mittel in Befriedigung ſeiner Triebe und durch den Conflikt, in welchen es in ſeinem niedern Treiben mit den Anſprüchen der Moral geräth, über dem Thier ſtünde. Es wird aber auch in dieſen Novellen, ſowie auch in den ſpätern Dichtwerken oftmals unbewußt angedeutet, wie ein ſolcher Zuſtand dadurch entſtehen konnte, daß Religion und Moral zu jener Zeit erſt ganz in der Kirche aufgingen und dieſe dann beide zugleich mit ſich ſelbſt nach Erlangung ihrer höchſten Macht auflöſte.

Man begreift daher nicht recht, wie die erſte Novelle des Pecorone in einem ſolchen Kopf entſpringen konnte. Ich habe nirgends eine Nachweiſung gefunden, ob ſie eigne Erfindung des Ser Giovanni oder Nachahmung ſei. Jedenfalls ſteht ſie ziemlich vereinzelt hier. Dunlop nennt ſie einen der ſchönſten Triumphe der Ehre. Ein Edelmann liebt leidenſchaftlich die Frau eines Ritters in Siena, wird aber aller ſeiner Bemühungen, Geſchenke und Geſandtſchaften ungeachtet von ihr lange nicht erhört. Plötzlich als einſt ihr Gemahl verreiſt iſt, lädt ſie den Liebhaber zu ſich ein, bewirthet ihn koſtbar und erklärt ſich bereit ſich ihm zu ergeben. Als der erſtaunte Edelmann um die Urſache dieſer plötzlichen Veränderung fragt, erklärt ſie ihm, daß ihr Gemahl ſelbſt ihn ſehr gelobt und für den rechtſchaffenſten Mann ausgegeben, und daß ſie dadurch ſo große Luſt bekommen habe, ihn zu erhören. Dieſe Erklärung machte einen ſolchen Eindruck auf das Ehrgefühl des Edelmanns, daß er aus dem Bett aufſprang, ſich aus dem Haus entfernte und nie wieder um die Gunſt dieſer Frau warb.

Für dieſe Geſchichte entſchädigt ſich der Ser Giovanni durch

eine Reihe von Novellen, worin die größte Ueppigkeit, Ehebruch und listige Betrügerei vorkommt. Hier tritt schon, wie früher bemerkt wurde, die nationale Entwicklung in sofern hervor, als der Schauplatz der meisten dieser Geschichten, die aus orientalischen Quellen stammen, entweder grade nach Florenz oder doch nach Italien verlegt, überhaupt alles Orientalische ausgewischt ist und die handelnden Personen auch nur Italiener sind. Die Novelle 2 der 1. Giornata, von dem Schüler, den sein Lehrer in der Galanterie unterweist, und der diesen Unterricht auf seines Lehrers Kosten bei dessen Frau anwendet, ist aus dem Orient nach Bologna versetzt. Dieselbe hat Straparola nachgeahmt.

Die Novelle II, 1 ist auch arabischen Ursprungs, aber nach Neapel versetzt. Eine Frau soll, um ihren todtkranken Sohn in Bologna zu retten, ihm ein Hemd nähen lassen von einem Weib, das nie in seinem Leben Ungemach und Sorgen hatte. Sie findet kein solches und der Sohn muß sterben. Er wußte das voraus, und sein Verlangen sollte nur die Mutter auf die Todesnachricht vorbereiten. Das einzige Weib, das sie zuerst hierzu für tauglich hielt, hat das eigne echt italienische Ungemach gehabt, daß ihr Mann sie beim Ehebruch ertappte, den Liebhaber sogleich aufknüpfte und die Frau zwingt, ihn alle Morgen und Abend anzusehen.

Die nach einem Fabliau gearbeitete Erzählung II, 2, wo ein ehebrecherisches Paar sich gegenseitig durch verursachten Schrecken neckt, ist mit großer Vorliebe von Bandello und Straparola erweitert worden.

Die folgende üppige Geschichte von der Maitresse eines Kardinals in Avignon, die diesem abhanden kommt, lange in Italien herumstreift, auch einmal einen Monat lang verheirathet ist, und dann in Mönchskleidung von einem Frater nach Avignon zum Kardinal zurückgebracht wird, wobei es auf der Reise durch die Verkleidung manche Irrthümer mit Verwicklungen mit den Wirthstöchtern gibt, brauchte Herr Giovanni nicht aus dem Orient zu holen.

III, 2 ist die oft in Frankreich, Spanien und Italien bearbeitete Geschichte von dem einfältigen Ehemann, der von seiner Frau Nachts in den Garten geschickt wird, um dem buhlenden Diener aufzulauern, und dann von diesem, der einstweilen seine

Stelle versehen hat, durchgeprügelt wird. Auch Boccaccio hat die Erzählung in sein Decamerone VII, 7, wahrscheinlich nach demselben Fabliau wie Giovanni, aufgenommen. Im Pecorone ist sie naiver erzählt, was ihr mehr Reiz gibt, aber die Moral ist charakteristisch: Veramente questi due amanti furon savi e seppersi ben portare.

IV, 1 ist der durch Shakspeare berühmte Kaufmann von Venedig. Die Geschichte ist aus dem Persischen auf Umwegen herübergekommen und sehr viel bearbeitet worden. Giovanni hat den Schauplatz nach Venedig verlegt.

IV, 2. Ein alter Graf von Provence erobert sich eine junge schöne Frau dadurch, daß er in einem Turnier einen Knappen des Königs für sich fechten, alle übrigen Freier besiegen läßt, und nachher auf eine leichte und verabredete Art diesen im Zweikampf besiegt und die Schöne als den ausgesetzten Preis erhält. Dunlop glaubt, daß das Original dieser Geschichte ein Fabliau sei. Sie erinnert jedenfalls sehr an eine der Episoden aus der Karlssage, die dann von einem Trouvere besonders bearbeitet worden wäre. Der Schauplatz ist in der Provence, der Knappe, den der König von Frankreich dem Grafen leiht, heißt Ricciardo, wie eins der Haimonskinder, und ist aus dem Haus Montalban.

V, 1 ist ursprünglich aus den Sieben weisen Meistern die Geschichte von dem Zauberthurm, nur daß hier statt des Octavianus der geizige Crassus herrscht und Rom in einem Krieg mit Velletri begriffen ist. Zwei Bürger von Velletri beschließen der Stadt Rom großen Schaden zu thun. Sie gehen mit vielem Geld nach Pisa, kaufen sich dort Pferde und Zaubercostüm und erscheinen dann in Rom, wo sie heimlich vor mehreren Thoren gewisse Summen vergraben. Sie machen sich dann am Hof des Crassus als Zauberer aus Toledo bekannt, welche Schätze auffinden können. Der geizige Crassus stellt sie auf die Probe, und sie finden natürlich nach und nach das vergrabne Geld. In Rom war aber ein Thurm auf dem Kapitol, la Torre del Tribuno, auf dessen äußerer Seite die metallnen Bildnisse aller derer waren, die einen Triumph oder großen Ruhm erlangt hatten. Der Thurm wurde für das größte Kleinod von Rom gehalten. Diesen beschlossen die zwei Zauberer umzustürzen. Als daher Crassus voller Glauben an ihre Kunst war, sagten sie ihm,

unter dem Thurm liege eine große Geldsumme vergraben. Crassus voll Habgier erlaubte ihnen den Thurm auf zwei Seiten zu untergraben und mit Balken zu stützen, um das Geld zu heben. Aber in einer Nacht zündeten die zwei Zauberer die Stützbalken an, und wußten es so einzurichten, daß der Thurm am andern Morgen einstürzte und viele Hundert auf dem Markt versammelte Menschen erschlug, während sie selbst sich nach Velletri geflüchtet hatten. Das Volk tödtete darauf den Crassus.

V, 2 ist ursprünglich orientalischen Ursprungs, eine Parabel, die im Abendland sehr oft bearbeitet wurde. In Rom waren zwei Gefährten; der eine ging in seinem Geschäft rückwärts, der andre war von einem bösen Weib geplagt. Sie gingen in ihrer Verlegenheit zu Boethius, um ihn um seinen Rath zu fragen. Dieser gab dem ersten den Rath: steh früh auf; dem andern: geh auf die Brücke St. Angelo. Der Rath war sehr dunkel; die beiden Freunde hielten jenen für einen Narren und kehrten sich nicht daran, sondern lebten nach der alten Weise fort, und kamen immer mehr ins Unglück. Als der erste zufällig einmal früh aufsteht, kommt er hinter die Diebereien seiner Diener, jagt sie alle fort und gelangt so durch den Rath des Boethius zu Wohlstand. Der andre erfährt's, geht also gleich auf die Brücke St. Angelo, sieht dort, wie ein widerspenstiger Maulesel durch tüchtige Prügel zur Ordnung gebracht wird, und hat nun auch das Mittel des Boethius gefunden, das er gleich bei seiner Frau anwendet.

IX, 1 ist die alte Geschichte des Herodot von dem Schatzmeister des Königs. Sie ist auch in den Sieben weisen Meistern und in einer altfranzösischen Romanze erzählt. Doch hat Giovanni nicht aus der letztern entlehnt, sondern wahrscheinlich, wenigstens nach dem Pechkessel, worein der Schatzmeister fällt, zu schließen, aus der lateinischen Bearbeitung der Sieben Meister, **Calumnia novercalis**. Die zwei folgenden Novellen sind gewiß aus altfranzösischen oder spanischen Romanzen oder aus einer der unzähligen Bearbeitungen der Karlssagen genommen. X, 1 hat eine entfernte Aehnlichkeit mit dem Roman von der Königin Bertha mit dem großen Fuß. Die sehr lange Novelle IX, 2 aber hat in ihrer Entwicklung ganz die Form eines alten Ritterromans und scheint mir Vieles daraus wörtlich entlehnt

zu sein. Arrighetto, Sohn des deutschen Kaisers, verliebt sich aus der Ferne in die Tochter des Königs von Aragonien, die ihr Vater jedem Freier abschlägt. Um zu seinem Ziel und zu der Tochter zu gelangen, läßt er von einem geschickten Goldarbeiter einen großen goldnen Adler verfertigen, so groß, daß er sich darin aufhalten kann. Sie reisen beide nach Aragonien, der Prinz steckt sich in den Adler, dieser gefällt der Königstochter sehr und wird in ihr Zimmer gestellt. Der Prinz hat nun wenig Mühe, sie zu verführen und zu entführen. Darüber entsteht ein furchtbarer Krieg zwischen Spanien und Deutschland. Dieser Krieg wird sehr ausführlich beschrieben, alle Völker und ihre Führer, welche dazu auszogen, genannt, und bei der Beschreibung der entscheidenden Schlacht wird die Novelle vollkommen episch. Nachdem beide Theile lange Zeit wüthend gefochten und viele Leute verloren haben, droht endlich der Papst mit Excommunication, und man macht Frieden. Arrighetto heirathet die aragonische Prinzessin und ein aragonischer Prinz heirathet eine Tochter des Kaisers.

Die übrigen Novellen des Ser Giovanni sind fast alle geschichtlich; die über Zeitereignisse und aus der florentinischen Geschichte sind aus Ricordano Malespini's und Giov. Villani's Geschichtswerken genommen, und zwar so genau, daß Viele geglaubt haben, dieser Ser Giovanni und Villani (der übrigens schon 1348 gestorben ist) seien dieselbe Person gewesen. Sie führen uns besonders in den Welfen- und Gibellinenstreit, überhaupt in die Zeit ein, in welcher sich Dante's Gedicht bewegt. Die Novellen aus der alten Geschichte oder der der fremden Völker sind immer in sofern wichtig, als man die Ansichten der damaligen Zeit kennen lernt und manche Stelle der Divina Commedia daraus erklären kann.

Keiner der folgenden Novellendichter hat sich zu dem Genie des Boccaccio erhoben. Bei den meisten war entweder die Gelehrsamkeit störend oder das nationale Element der Ueppigkeit und Burleske, das auch in der poesia giocosa und der Komödie so arg hervorbrach und sogar den Charakter der Epen verdarb, ließ sich noch viel weniger in der Novelle zügeln und veredeln, die recht eigentlich das Feld dafür war. Wenn wir den traurigen Zustand der Novelle bis zur zweiten Hälfte des 15.

Jahrhunderts übergehen, da die platten Späße und Anekdoten des Gentile Sermini und des Fortini des Anführens kaum werth sind, so ist der erste bedeutendere Massuccio von Salerno (1470), nach dem Boccaccio einer der populärsten Novellisten der Italiener. Er schrieb fünfzig Erzählungen, die er zusammen in seinem Novellino herausgab. Durch das ganze Werk zieht sich eine beißende Satire gegen die üppige Geistlichkeit. Er selbst erklärt, seine Absicht mit seinen Novellen sei gewesen, die guasta vita dei finti religiosi darzustellen. Fast die Hälfte der Geschichten führt Mönche vor, die ihren üppigen Gelüsten nachgehen und darüber bestraft oder beschämt werden, oder die den Abergläubigen durch Betrügereien ihr Geld abnehmen und dann wieder überlistet werden. Ein anderer Theil des Werks ist glücklichen und unglücklichen Liebesabenteuern gewidmet, und zwar stellen eine große Anzahl der Novellen dar, daß die vornehmsten und feinsten Frauen jener Zeit sich mit sehr unehrbaren Galanterien abgaben, indem ihre Galants meist Diener, Neger und Maulthiertreiber sind. Dabei macht es eine eigne Wirkung, daß Massuccio am Ende seines Buchs die Wahrheit seiner Geschichten beschwört und wirkliche Ereignisse seiner Zeit zu erzählen vorgibt. Er ist übrigens in der That origineller als die meisten andern Novellisten und hat weniger aus Boccaccio und den Fabliaux entlehnt. Doch treffen wir in seinem Novellino auch einige Nachahmungen an, z. B. gleich die erste Geschichte von dem Mönch, der von einem Menschen getödtet wird und dessen Leichnam eine Menge drolliger Schicksale erlebt, ehe er zur Ruhe kommt. Sie ist schon vor ihm in einem Fabliau (bei Méon, IV, 20) Dou prestre con porte erzählt und war überhaupt in Frankreich und England sehr beliebt und verbreitet. Hr. A. Keller hat das Fabliau in seinen „Altfranzösischen Sagen" (Tübingen 1840) II, S. 167 unter dem Titel: Die lange Nacht, mitgetheilt. Von welcher Bearbeitung die italienische Novelle entlehnt ist, kann ich nicht angeben; hat Massuccio sie aus diesem Fabliau geschöpft, so hat er sie nicht nur sehr abgekürzt, sondern auch die Schicksale des Mönchs verändert. Bei ihm verliebt sich ein Mönch in eine vornehme Dame, wird in deren Haus gelockt und von deren Gemahl, Don Roderico, erdrosselt. Dieser läßt ihn heimlich in das Kloster zurücktragen

und auf den Abtritt setzen als den einzigen Ort, wohin man unbemerkt gelangen konnte. Dort kommt ein andrer Frater, sein Todfeind, von einem Bedürfniß getrieben, dazu, und nachdem er lange gewartet hat und seine Ungeduld zur Wuth geworden ist, holt er einen schweren Stein und wirft ihn auf den Mönch. Dieser fällt herab, der Andre glaubt, er habe ihn getödtet, und um allen Verdacht von sich zu entfernen, trägt er ihn wieder vor das Haus des Roderico. Dieser findet ihn vor Tagesanbruch auf seiner Treppe, bindet ihn auf einen Hengst fest, gibt ihm eine Lanze in die Hand und stellt ihn so gegen das Thor des Klosters. Der andere Frater will am Morgen auf seiner Stute über Land reiten. Als er das Thor aufmacht, sieht er den todten Mönch in der drohenden Stellung vor sich und erschrickt selbst fast zum Tode. Unterdessen droht ihm aber durch den Hengst, der die Stute wittert, eine neue Gefahr, er klammert sich voll Entsetzen fest an sein Pferd, gibt ihm die Sporen und jagt durch die Stadt, der Hengst mit dem todten Frater mit eingelegter Lanze immer hinter ihm drein, und beide setzen die ganze Stadt in Aufruhr. Am Thor werden sie endlich eingefangen. Der Frater bekennt in der Untersuchung, er habe den andern umgebracht und soll grade hingerichtet werden, als Don Roderico dem König den ganzen Hergang erzählt. — Noch einige Novellen, wie die 2., die 30. und die 36. scheinen dem Boccaccio oder Fabliaux nachgeahmt zu sein.

Bei den übrigen Novellisten finden wir wenig Originalität. Sie wiederholen sich, ahmen nach und übersetzen oft ganz wörtlich. Was sie von ältern Quellen entlehnen oder von Stadtanekdoten auftreiben, dreht sich fast immer um die nämlichen Stoffe, Ueppigkeit, Schelmerei, Ehebruch, Umgehung der Gesetze und zuweilen auch grausame Rache. Was diesen verschiednen Wiederholungen einen unterscheidenden Charakter gibt, ist entweder die größere oder geringere Gelehrsamkeit, die den Novellen etwas Schwerfälliges gibt, oder Leichtigkeit, Naivetät, Schönheit des Styls, worin manche Novellisten Meister sind, oder der verschiedne Hang der Dichter zum Burlesken, zum Grobsinnlichen oder zum Schauerlichen. Aber der italienische Charakter, grade so wie er sich auch in den Epen zeigt, herrscht nun entschieden vor. Das religiöse und kirchliche Element ist verwischt,

und wenn Priester und Mönche die Hauptrolle spielen, so geschieht es nur, um die Achtung vor diesem Stand zu vernichten. Die lobenden oder tadelnden Lehren und Bemerkungen über die Hauptpersonen am Ende der Novellen sind nur ein Spott auf die Moral. Aber alle fremde Geschichten sind nach Italien gezogen; Ort, Personen und Charaktere gehören Italien an, und am liebsten beschreiben die Dichter drollige Vorfälle aus ihrer Stadt und Zeit. Wir müssen aber um so mehr die meisten nur kurz anführen, als sich der zügellose Inhalt nicht mittheilen läßt.

Sabadino degli Arienti aus Bologna (1483) schrieb Le Porrettane, eine Sammlung von 71 Novellen, die meistens lustige Abenteuer oder treffende Antworten enthalten. Wenn ihm die Italiener schon einen barbarischen Styl voll lombardischer und lateinischer Wörter, Mangel an Erfindung und Anmuth vorwerfen, so finden wir, daß dies nicht durch die Gelehrsamkeit, das schwerfällige Studium der römischen Geschichte und Literatur ersetzt wird, das hier schon stark hervorbricht. Es macht z. B. einen übeln Eindruck, daß in der Anekdote von Franz Sforza dieser wegen seiner Tapferkeit und Klugheit mit Sertorius, Marcellus, Lucullus, Cäsar und Pompejus verglichen wird.

Luigi Pulci, der Dichter des Morgante Maggiore, schrieb nur Eine Novelle, eigentlich eine Anekdote, worin er die damals oft, auch in den Lustspielen, verspottete Einfalt der Sanesen lächerlich macht. Sie ist mit derselben unerschöpflichen Laune geschrieben, mit der er seinen Riesen Morgante ausgemalt hat, der dichterische Werth derselben ist aber gering. Sie findet sich in der Mailänder Sammlung der Classici italiani von 1804, Raccolta di Novelle, II. Seite 142.

Auch Niccolò Machiavelli schrieb nur Eine Novelle, die er aus einer alten, lange in Frankreich bekannten lateinischen Geschichte entlehnte. Sie ist eigentlich mehr eine allegorische Satire auf die Weiber. Die meisten der in der Hölle ankommenden Seelen beklagen sich, daß der Hochmuth und schlimme Charakter ihrer Frauen sie an diesen Ort der Strafe gebracht habe. Pluto schickt also den Erzteufel Belfagor auf die Oberwelt und befiehlt ihm eine Frau zu nehmen, um die Wahrheit dieser Aussagen zu ergründen. Belfagor verheirathet sich, hat

aber von dem Hochmuth seiner Frau soviel zu leiden, daß er nach kurzer Zeit lieber wieder in die Hölle zurückkehrt. Giovanni Brevio aus Venedig hat dieselbe Geschichte bearbeitet, und es war daher lange ein Streit, ob er oder Machiavell das lateinische Manuscript zuerst benutzt habe. Wahrscheinlich entlehnte es aber Jeder für sich. Auch Straparola hat die Novelle in seinen Notti, aber verstümmelt.

Agnolo Firenzuola aus Florenz (1548), dem wir später unter den Lyrikern und Satirikern wieder begegnen werden, schrieb zehn Novellen, die sich durch nichts als durch Eleganz des Styls und eine zügellose, für einen Geistlichen besonders auffallende Ueppigkeit auszeichnen. Die Helden seiner meisten Novellen sind Priester, Mönche und Nonnen. Doch scheint er wenig Fremdes entlehnt zu haben; nur die erste hat ein etwas fremdes Ansehn. Ein gewisser Niccolò aus Florenz will nach Valencia reisen, wird von einem Sturm nach Tunis verschlagen und dort verkauft. Die Frau seines Herrn verliebt sich in ihn und wird ihm zu Liebe Christin. Sie entfliehen auf dem Schiff eines Freundes und kommen nach Sicilien. Dort werden sie aber erkannt und von dem König zurückgeschickt. Nahe bei Tunis überfällt sie wieder ein Sturm und verschlägt sie nach Livorno. Dort werden sie von Corsaren gefangen, lösen sich aber aus, kommen nach Florenz und leben dann vergnügt bis an ihr Ende. Die zweite ist die damals so beliebte Geschichte von einem einfältigen Alten, der sich eine junge Frau nimmt und von ihr und deren Liebhaber betrogen wird. Er ist dabei so einfältig, daß er die Betrügereien unterstützt, und die elende Moral, die hinten nachhinkt, macht die ganze Unsauberkeit nicht besser. Die 3. ist eine andre Ehebruchsgeschichte, wobei aber unter vier Verliebten Niemand zu seinem Zweck kommt. Eine Frau, die hier „ehrbar" genannt wird, verliebt sich in einen Abt. Zugleich wird ihrer Dienerin von einem jungen Mann Namens Carlo nachgestellt. Die Frau, die ihr Gelüste befriedigen und doch äußerlich ehrbar bleiben will, befiehlt ihrer Dienerin sich in den Abt verliebt zu stellen, ihn ins Haus zu locken und dann im Dunkeln die Herrin an ihre Stelle zu lassen. Die Dienerin läßt aber irrthümlich den Carlo herein, dieser glaubt bei seiner Geliebten zu sein und wird zur Herrin gebracht, welche nun ebenfalls irrthümlich

mit dem Abbate zusammenzusein glaubt. Zuletzt wird gar noch die Schlauheit dieser ehrbaren Frau gelobt: Considerate adunque, belle giovani, se l'astuzia di questa donna fu grande, poichè sotto nome altrui, senza pericolo dell' onor suo, si dava buon tempo d'altro che di parole. So denkt ein Geistlicher bei einer solchen Handlung. Solche Grundsätze erklären uns später manche Erscheinungen in der Geschichte des Verfalls der Italiener. Die 4. ist wieder eine Ehebruchsgeschichte, worin aber die Frau sich auf eine schmutzige Art rächt, weil der buhlende Priester das versprochne Geschenk nicht entrichtet. Die 5. ist eine unsaubere Geschichte aus einem Nonnenkloster. 7 und 8 sind Anekdoten aus Florenz und Prato. Die 9. ist wieder eine skandalöse Geschichte, worin eine Tochter bei den Vorwürfen ihrer Mutter sich auf deren eignes Beispiel beruft und gegen sie ihre eignen Bemäntelungen anwendet. Von dieser Novelle scheint Casti, ein Dichter des vorigen Jahrhunderts, die Hauptidee genommen zu haben zu seiner Novelle Geltrude e Isabella.

Luigi da Porto, der nur Eine Novelle geschrieben hat, ist uns deßwegen merkwürdig, weil er mit derselben den Grund zu Shakspeare's Romeo und Julie gelegt hat. Er entlehnte seinen Stoff von der 33. Novelle des Massuccio, die wol die älteste Quelle aller Bearbeitungen der Romeosage ist. Beide Geschichten stimmen ziemlich genau mit einander überein, außer in der Katastrophe. Denn bei Massuccio erwacht die Frau früher, als der Mann zurückkommt, und sucht diesen in Alexandrien auf, wohin er sich wegen des Mords in dem Zweikampf geflüchtet hat. Dieser wird unterdessen an ihrem Grab erkannt und hingerichtet, und die Frau geht zuletzt ins Kloster. Bei Luigi da Porto ist aber die Katastrophe ganz so, wie sie aus Shakspeare bekannt ist. Luigi sagt in der Dedication und der Einleitung, er erzähle einen wirklichen Vorfall, der sich in Verona und unter der Regierung des Bartolommeo della Scala, also zu Dante's Zeit zugetragen habe. Es ist daher auffallend, daß Massuccio den Schauplatz seiner Erzählung nach Siena verlegte, ganz andre Personen vorkommen und den Mann sich nach Aegypten flüchten läßt. Dies läßt sich nicht anders erklären, als daß die Geschichte, die in Italien sehr verbreitet und beliebt war und sich

von Geschlecht zu Geschlecht fortpflanzte, durch das Alter den Charakter der Sage angenommen hatte, die sich jeder Dichter auf seine Art ausschmückte. Genau nach Luigi da Porto hat auch Bandello dieselbe Geschichte in einer seiner Novellen erzählt, und Luigi da Groto (Cieco d' Adria) hat den Stoff in einem Trauerspiel bearbeitet, worin er aber alles Nationale verleugnete und einen antiken Latinus, einen König der Sabiner und eine Prinzessin von Adria als Hauptpersonen aufführt. Die Geschichte ging schon früh nach Frankreich über und verbreitete sich dann über England und Spanien.

Unter den übrigen Novellisten des 16. Jahrhunderts finden wir wenig Ausgezeichnetes und noch viel weniger Originales. Sie bearbeiteten entweder dieselben Quellen wie ihr Vorgänger, oder ahmten diese selbst nach und schrieben sie zuweilen grade ab. Die Einkleidung, welche viele von ihnen nach dem Muster des Boccaccio geben zu müssen glaubten und wobei sie oft die einzige Originalität zeigten, sind zugleich das Schlechteste an ihren Novellen. So erzählt Girolamo Parabosco aus Piacenza (1550) in der Einleitung zu seinen Diporti, wie 17 Herren fischen gehen wollen, sich aber, weil das Wetter zu schlecht ist, zusammensetzen und Geschichten erzählen, die allerdings, obgleich Peter der Aretiner unter der Gesellschaft ist, in Hinsicht auf Moralität weniger Anstoß geben, aber auch wenig Interesse haben und meist aus Boccaccio, Sacchetti und Massuccio entlehnt sind. — Von den hundert Novellen des berühmten Lyrikers Molza sind nur noch vier übrig, die aber den Verlust der andern nicht bedauern lassen. — Nicht mehr werth sind die 6 Novellen des Geistlichen Marco Cademosto aus Lodi (1543). Die einzige erträgliche ist die von dem erschlichenen Testament, die an die Stelle aus Dante's Inferno XXX, 42 über Buoso Donati erinnert.

Giovanni Giraldi Cinthio aus Ferrara († 1573) war zu seinem eignen Schaden etwas origineller als die Andern in seinen hundert Novellen, denen er den Titel Hecatommiti gab. Auch er hielt eine Einkleidung für nothwendig, in welcher er zehn Frauen und zehn Herren der Plünderung Roms entfliehen, nach Marseille segeln und sich unterwegs Geschichten erzählen läßt. Dann folgt erst noch eine Einleitung von zehn

Novellen, worin das Glück der ehelichen und das Elend der unerlaubten Liebe geschildert ist. Cinthio zeichnet sich durch seine besondere Vorliebe für das Grausame und Scheußliche aus, das er hier wie in seinen später zu erwähnenden Trauerspielen im Uebermaß und mit allen Uebertreibungen und Unwahrscheinlichkeiten aufhäuft. Selbst die Novellen, die er von seinen Vorgängern entlehnt, erhalten durch ihn einen finstern Charakter. Daher hat er auch gern düstre und empörende Geschichten aus der alten Literatur gesammelt, sie in Personen- und Ortsnamen näher an seine Zeit gerückt und dann weiter ausgemalt. So wird am Ende der 5. Dekade das Schicksal der Lucretia von einer dalmatischen Dame erzählt, die 3. Novelle der 8. Dekade von der Scythischen Prinzessin ist die Geschichte der Tullia und des Tarquinius Superbus. Besonderes Interesse scheint ihm das Schicksal der Orbecca eingeflößt zu haben, die gegen den Willen ihres Vaters einen Armenier heirathete und dann, als der ergrimmte Vater ihren Mann und ihre Kinder ermorden und die zerstückten Glieder derselben ihr in einem Korb vorsetzen läßt, auch noch diesen und zuletzt sich selbst ermordet. Dies war so sehr nach Cinthio's Geschmack, daß er nicht nur eine Novelle, sondern auch ein seiner Zeit sehr berühmtes Trauerspiel daraus gemacht hat. — Seine wenigen komischen Erzählungen sind meist aus Petrus Alfonsus, viele Novellen auch aus Boccaccio entlehnt.

Das Gegentheil von Cinthio war Anton Francesco Grazzini (genannt il Lasca, aus Florenz, † 1583), der besonders durch seine burlesken Poesien in der berni'schen Manier berühmt geworden ist. Seine Novellen zeichnen sich durch einen leichten, eleganten Styl, graziöse Erzählung und ausschweifende Lustigkeit aus, wobei freilich die Moral, wie in seinen Gedichten, oft ins Gedränge kommt. Die Einkleidung erklärt zugleich die Eintheilung der Novellen in Cene. Nachdem eine Gesellschaft von 4 Herrn und 4 Damen sich bei einer Witwe mit Schneeballenwerfen belustigt haben, werden sie von der Hausfrau zum Nachtessen (cena) eingeladen, erzählen sich da Geschichten, und es wird ausgemacht, während des ganzen Carnevals alle acht Tage so zusammenzukommen. So sind also die Novellen in 3 Cene eingetheilt, jede zu 10 Novellen. Nur die 2 ersten sind aber noch vollständig vorhanden, von der 3. Cena ist nur noch

die 10. übrig. Die meisten Novellen enthalten Schelmereien und Betrügereien von Weibern gegen ihre Männer, von Schülern gegen ihre Lehrer, von allen gegen die Priester und Mönche, und zwar meist von der Art, daß sich ihr Inhalt nicht gut anführen läßt. Seine Lieblingshelden sind Dummköpfe, die sich zu allen möglichen Streichen hergeben, und für solche Stoffe hat Grazzini einen reichen Vorrath in den französischen Fabliaux und seinen italienischen Vorgängern gefunden und benutzt.

Wichtig für eine allgemeine Geschichte der Novelle, wenigstens der Fortpflanzung der einzelnen Novellen aus dem Morgenland zu den verschiednen abendländischen Völkern, sind die Piacevoli Notti des Giovan Francesco Straparola aus Caravaggio (1550). Denn sowie er fast Alles von Vorgängern, lateinischen, französischen und italienischen entlehnt hat, so ist sein Buch auch ein Waarenlager für alle folgenden Novellisten geworden. Für uns ist es aber hier von weniger Werth, da die Novellen weder originell noch von großer Vortrefflichkeit sind. Die vielen Entlehnungen sind nachgewiesen in Dunlop, History of Fiction, II und in dem 1. Band von Val. Schmidt's Märchensaal. — Dasselbe läßt sich von Bandello und Celio Malespini sagen. Wenn der Erstere allerdings mehr Originalität und Erfindungsgabe zeigt, so hat er sein Talent, menschliche Gesinnungen und Zustände mit Kraft und Wahrheit zu schildern, meist für das Gemeine und Schmutzige angewendet, und wenn er unter seinen übrigen italienischen Originalen den Boccaccio mehr copirt, so muß man sich wundern, daß er als Geistlicher und sogar Erzbischof sich grade in der Richtung versunken zeigt, welche die Satire Boccaccio's und der andern geißelt. Celio Malespini aber hat sehr wenig eignes. Er schrieb 200 Novellen, dazu hat er aber allein von den lange vor ihm in Frankreich erschienenen Cent Nouvelles Nouvelles alle außer sechs übersetzt, wie Dunlop II, 473 in einer Tabelle zeigt.

Zweiter Abschnitt.

Läuterung der Poesie und Rückkehr zur Natur.

Kapitel 1.

Lorenzo de' Medici und sein Zeitalter.

Nach dem, was im Anfang des vorigen Abschnitts auseinandergesetzt wurde, erhellt deutlich, daß grade jetzt Italien ein Mann noth that, welcher es aus der Gefahr des geistigen Versinkens rettete, indem er die beiden weit auseinandergehenden Richtungen der Volks- und der Gelehrtenpoesie vereinigte, der letztern einen nationalen Boden und dadurch Wesen und Seele gab, und die eigentliche italienische Poesie, die in den Händen des Volks gar flach und beschränkt zu werden drohte, durch wahre, an den Alten geläuterte Kunst zu heben und zu erweitern vermochte. Dieser Mann war Lorenz von Medici (1448—1492), durch seinen universellen Geist unstreitig der merkwürdigste Mann Italiens, der in der Poesie eine völlige Umwälzung hervorbrachte, ohne welche wol das glänzende 16. Jahrhundert für Italien nicht heraufgebrochen wäre, der in den Künsten und Wissenschaften durch seine Anregung und Beförderung ganz neue Bahnen brach, der alles erfaßte, was nur im Reiche des Geistes erheben und erfreuen konnte, obgleich sein ganzes Leben von materiellen Sorgen und Gefahren, durch seinen Welthandel, seine Allianzen, durch die schwierige Politik, die gefährlichen Zustände Italiens, die Feindschaft der Päpste und einiger Fürsten und die Ver-

schwörung im Innern seines Staates so in Anspruch genommen war, daß ein andrer, selbst auch kräftiger Geist schon Mühe gehabt hätte, diesem Allen zu stehen. Nur wenn man auch dieses sein Ringen im politischen Leben zu dem allgemeinen Gemälde hinzufügt, zeigt sich die ganze Größe dieses Mannes, dessen großartiges Wirken in Kunst und Wissenschaft nur den schönsten Theil seines Lebens ausmacht. Indessen sein politisches Leben, das der wichtigste Abschnitt der Geschichte Italiens ist, kann hier keinen Platz finden und wir verweisen daher auf die sehr ausführliche Biographie von Roscoe (Life of Lorenzo de' Medici, 1795 übersetzt von Kurt Sprengel), welche indessen eine neue Bearbeitung dieses Gegenstandes nicht unentbehrlich macht.

Lorenz hatte von seinen Ahnen, besonders von dem großen Cosmus, die Liebe zur Kunst, den hellen umfassenden Geist, von seiner Mutter aber, wie es scheint, das Talent des Dichtens ererbt, denn diese, Lucrezia Tornabuoni, eine sowol durch die Vorzüge ihres Geistes als ihre Tugenden sehr geachtete Frau und eifrige Beförderin der Künste und Wissenschaften, war selbst Dichterin. Man hat von ihr noch mehrere Gedichte religiösen Inhalts, welche den Vergleich mit den besten poetischen Erzeugnissen ihrer Zeit aushalten. Auch ihren Sohn scheint sie, wie später zu sehen ist, zu dieser Art von Gedichten aufgemuntert zu haben. Zu der spätern ausgebreiteten Thätigkeit hatte ihn die Natur durch einen kräftigen Körper unterstützt. Seine Zeitgenossen rühmen die athletischen Formen seiner Gestalt, und durch beständige ritterliche Uebungen, Reiten, Jagd, Kampf und Turnier, die neben der Kunst und Philosophie seine Lieblingsbeschäftigungen waren, entwickelte er den Muth und die Geistesgegenwart, die ihm später so oft zu statten kamen. Der Ausdruck seiner Mienen wird nicht als schön geschildert und die Bildnisse von ihm bestätigen dieses Urtheil, sein Gesicht war kurz, seine Stimme rauh und der Sinn des Geruchs fehlte ihm gänzlich. Aber er ersetzte alle diese Fehler durch eine einnehmende Beredtsamkeit, die die hohe Bildung seines Geistes verrieth, durch das Feuer seiner Augen, welches die Energie seines Strebens kund that, und durch die hohen Eigenschaften, die ihn schon im 16. Jahr an die Spitze des Staats stellten.

Die Beförderung der Künste lag allen Medici am Herzen;

auch Lorenzo's kränklicher Vater, Pietro, blieb hierin während seiner kurzen Regierung nicht zurück, wie unter andern sein freundschaftliches Verhältniß zu dem als Architekten, Maler, Bildhauer, Gelehrten und Dichter bekannten Leon Battista Alberti und der in Gemeinschaft mit diesem veranstaltete poetische Wettstreit beweist, dessen wohlthätiger Zweck durch die Albernheit oder Büberei einiger Kleriker vereitelt wurde. Zu diesem Wettstreit gab er das Thema: von der wahren Freundschaft, und der 22. October 1451 war zur Verlesung der eingegangenen Gedichte und zur Ertheilung des dem besten zuerkannten Preises bestimmt, welcher in einem silbernen Lorbeerkranz bestand. Die ganze Feierlichkeit sollte in der Domkirche abgehalten werden und um den Papst Eugen IV. zu ehren, der damals sein Concilium zu Florenz hielt, ernannte man die apostolischen Sekretäre zu Richtern in diesem Wettstreite. Die Kirche war an dem bestimmten Tage prachtvoll geziert, als die Vorsteher der Studien, die Richter und die Poeten sich mit zahlreichem Gefolge dahin begaben. Auch die Herren von Florenz, der Erzbischof, der Gesandte von Venedig und eine große Zahl von Prälaten nahmen Theil an dem Feste. Die Ablesung der einzelnen Gedichte geschah nach dem Loos, unter allgemeiner Aufmerksamkeit und tiefer Stille. Als aber die Sekretäre des Papstes den Preis zuerkennen sollten, waren sie der Meinung, daß mehrere der Gedichte von gleichem Werth seien, und gaben, um jeden Streit zu vermeiden, den silbernen Kranz der Kirche. Ginguené kann hier die Bemerkung nicht unterdrücken, daß jeder Theil seine Rolle gehörig gespielt habe: die Medici, als Beförderer der Kunst, setzten den Preis aus; die Dichter bewarben sich darum, einer derselben mußte ihn wol verdienen, und die Kirche schnappte ihn weg.

Unter einem solchen Vater, aber auch unter den Augen seines Großvaters Cosmus, der seine Erziehung bis zum 16. Jahr leiten half, wurde Lorenz für seinen großen Beruf herangebildet. Sein erster Lehrer war ein gewisser Gentilis von Urbino, der ihm im Verein mit seiner Mutter, der frommen Lucrezia, den besonders später bei manchen Unglücksfällen und schwierigen Lagen hervorbrechenden Hang zur Andacht und religiösen Stimmung beibrachte, und den der dankbare Zögling durch seine

Empfehlung zum Bischof von Arezzo beförderte. Bald nachher wurde Lorenz dem im Jahr 1457 zum öffentlichen Lehrer der Dicht- und Redekunst in Florenz erwählten berühmten Gelehrten Cristoforo Landino anvertraut, dem er seine vortreffliche literarische Bildung verdankte, worin er indessen so große Fortschritte machte, daß man sagt, sein Lehrer habe ihn später zuweilen um Rath gefragt und ihm seine gelehrten Werke zum Durchlesen und Verbessern vorgelegt. Der Grieche Argyropylus unterwies ihn in der griechischen Sprache und in den Grundsätzen der aristotelischen Philosophie, welcher letztern er aber bald untreu wurde, als ihn Marsilio Ficino in die platonische Lehre einführte. Dieser widmete Lorenz sein ganzes Leben hindurch ein eifriges Studium und unterhielt daher eine genaue Freundschaft mit seinem Lehrer. Die platonische Philosophie, welche einen großen Theil an der Rettung der Menschheit von dem aristotelischen Christenthum hatte, war zuerst durch geflüchtete Griechen in Italien eingeführt und gewann dort festen Fuß in dem ersten Streit des Kardinals Bessarion gegen den Aristoteliker Theodor Gaza. Das gelehrte Italien war durch dieses Licht bald in zwei Parteien getheilt, die sich heftig bekämpften. Aber der Platonismus wurde durch den Eifer des gelehrten Gemisto und die Begünstigung des Papstes Nikolaus V. in einem großen Theil von Italien, besonders aber durch Cosmus in Toskana vorherrschend. Der Letztere stiftete in Florenz eine platonische Akademie, deren Hauptstützen Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Cristoforo Landino waren, lauter Lehrer und Freunde des Lorenz, der daher, von ihrem Einfluß beseelt, das große Werk des Cosmus eifrig beförderte und noch mehrere Gelehrte, wie Poliziano, dazu warb.

Durch solche Vorfahren und Erzieher geleitet, reifte Lorenz früh zu dem großen Werk heran, das er durchzuführen berufen war. Schon im 17. Jahr nach dem Tod seines Großvaters Cosmus, war er eine wichtige Stütze seines kränklichen Vaters Pietro in der Regierung der Republik. Dies beweisen nicht nur die Briefe, welche er während seiner Reise an verschiedene italienische Höfe erhielt, und worin ihm dieser von allen politischen Angelegenheiten und Ereignissen im Staat genauen Bericht gibt, sondern auch die Weisheit und politische Gewandtheit, womit er

die Verschwörung des Pitti unterdrückte, und die meisten Verschwornen sogar auf seine Seite brachte, worüber er von dem durch seine politische Einsicht berühmten König Ferdinand einen sehr schmeichelhaften Brief voll Anerkennung und Hochachtung erhielt [1]). Von allen diesen gelehrten Studien und zerstreuenden Staatsgeschäften war er indessen nicht so ganz eingenommen, daß nicht die Gefährtin der Jugend, die Poesie der Liebe ihr Recht auf ihn geltend gemacht hätte. Er reihte sich auch unter die Dichter der Liebessonette; doch merkwürdig genug wurde sein dichterischer Sinn nicht durch eigne Liebe erweckt, sondern durch Phantasie und Mitgefühl, indem er sich an die Stelle eines Liebhabers versetzte. Nachdem er sich einmal in den Zustand der dichterischen Begeisterung erhoben, suchte er nach einem Gegenstand, an welchem sich seine Ideen und Phantasie verkörpern konnten. Er selbst erzählt den Ursprung seiner dichterischen Laufbahn in dem Commentar, den er zu seinen Sonetten geschrieben hat. Die nächste Veranlassung derselben war der Tod einer wegen ihrer Liebenswürdigkeit allgemein betrauerten Dame, die wahrscheinlich die Geliebte seines Bruders Julian, Simonetta, war. Er berichtet hierauf: „Als ihre Leiche mit unverhülltem Antlitz zum Begräbnißplatz getragen wurde, begleiteten sie diejenigen mit ihren Thränen, die ihre Bewunderer gewesen waren: sie sehnten sich nach dem Anblick dieses Gesichtes, in welchem der Tod selbst liebenswürdig erschien. Bei dieser Gelegenheit ward alle Beredtsamkeit und aller Witz von den Florentinern aufgeboten, ihr zu Ehren Denkmäler sowol in Prosa

1) In diesem Briefe schreibt ihm der König unter andern: Wir wünschen Eurem Herrn Vater Glück zu einem so würdigen Sohn. Wir wünschen dem Volke von Florenz Glück zu einem so braven Vertheidiger seiner Freiheit. Wir wünschen uns selbst zu einem Freunde Glück, dessen Tugenden mit den Jahren zunehmen. Vielleicht wäre es unsre Pflicht, Euch zu edeln Thaten anzufeuern; aber der Adel und die Größe Eurer Seele bedürfen eines solchen Antriebes nicht, und außerdem fordern Euch das Andenken an Euern ruhmwürdigen Großvater und das Beispiel Eures Vaters, welches Ihr vor Augen habt, mächtig genug zu edeln und großen Handlungen auf. Die Liebe aber, die wir für Euch hegen, nöthigt uns Euch zu bitten, Ihr wollet fortfahren, solche edle Früchte hervorzubringen, dann werdet Ihr uns immer zu Euern vorzüglichsten Freunden zählen können.

als in Versen zu setzen. Unter Andern machte auch ich ein paar Sonette; und um ihnen mehr Interesse mitzutheilen, suchte ich mich zu überzeugen, daß auch ich des Gegenstandes meiner Zärtlichkeit beraubt worden sei. Ich suchte in meiner Seele alle die Leidenschaften zu erregen, die mich in den Stand setzen könnten, Andere zu rühren. Vermöge dieser Täuschung gelang es mir, die Sehnsucht nach einer andern Schönen zu erwecken, die gleiches Lob verdiente. Lange suchte ich vergeblich ein Frauenzimmer auf, das eine so reine und standhafte Anhänglichkeit verdiente. Als ich fast alle Hoffnung eines glücklichen Erfolgs aufgegeben, führte der Zufall mir diejenige in den Weg, die ich bei den sorgfältigsten Nachforschungen verfehlt hatte: es war, als wenn der Gott der Liebe mit Fleiß diese hoffnungslose Periode gewählt hätte, um mich noch stärker von seiner Macht zu überzeugen. Wider meinen Willen brachten mich einige meiner Freunde auf ein großes öffentliches Fest, an welchem Alles, was auf Adel und Schönheit in Florenz Anspruch machte, Theil nahm. Unter den dort versammelten Damen entdeckte ich eine, die mich durch ihr einnehmendes und sanftes Betragen so anzog, daß ich mich des Gedankens nicht erwehren konnte: wenn doch diese Person auch den Verstand, die Bildung und die Zartheit der Empfindungen hätte, welche an der kürzlich verstorbenen bewundert wurden. An körperlichen Reizen übertrifft sie jene gewiß." — Nun folgt eine Beschreibung ihrer geistigen Vorzüge, der man es anmerkt, daß nicht eigentliche Liebe die Feder geführt hat, denn es werden dabei Eigenschaften hervorgehoben, deren Anerkennung ihm allerdings Ehre macht, aber die doch eher der kühle Verstand beurtheilt, als daß sie das Herz entzünden.

Lorenz selbst hat den Gegenstand seiner gemachten Liebe nie genannt, auch die nähern Umstände der Zeit und des Orts in seinen Sonetten nie angegeben, sondern bricht dabei immer durch eine dichterische Wendung ab:

Il tempo e 'l luogo non convien, ch'io conti:
Che dov' è sì bel sole, è sempre giorno,
E Paradiso, ov' è sì bella donna.

Es scheint ihm in der That auch nur auf einen Gegenstand seiner Poesie angekommen zu sein, an welchem er alle die dunkeln Gefühle und Ahnungen, von welchen das jugendliche Herz

bestürmt wird, zu Tage fördern und sich so dieser drängenden Zustände entledigen konnte. Durch seine Freunde ist aber das Geheimniß verrathen worden, daß die vorgebliche Geliebte Lucrezia aus der angesehnen Familie der Donati war. Wir zweifeln, ob sich ein junger Mann dem rücksichtslosen Genuß der Liebe hingegeben, der schon im 17. Jahr ein so feiner Politiker war. Um so mehr bewundern wir in diesem Fall sein Talent, das diese Zustände, diese Wirkung der Leidenschaft mit soviel Wahrheit und Feuer schilderte, das seiner Phantasie durch alle Grade der Lust und Qual eines liebenden Herzens zu folgen verstand, wie zum Beispiel in diesem Sonett:

Lasso a me, quand' io son là, dove sia
Quell' angelico, altero e dolce volto,
Il freddo sangue intorno al cuor accolto,
Lascia senza color la faccia mia.
Poi mirando la sua, mi par sì pia,
Ch'io prendo ardire, e torna il valor tolto;
Amor ne' raggi de' begli occhi involto
Mostra al mio tristo cuor la cieca via.
E parlandogli allor', dice, io ti giuro
Pel santo lume di questi occhi belli
Del mio stral forza, e del mio regno onore,
Ch'io sarò sempre teco: a te assicuro,
Esser vera pietà, che mostran quelli:
Credogli, lasso! e da me fugge il cuore.

Die Literatoren vergleichen gewöhnlich Lorenzo in seinen Sonetten und Canzonen mit Petrarca und stellen ihn im Dichterrang unter diesen. Bei den Italienern ist aber überhaupt das Ohr der Hauptrichter in der Poesie, daher sie auch gewohnt sind, alle Gedichte laut zu lesen, und für dieses wird allerdings Petrarca mit seinen mühsam gefeilten Reimen immer der erste Dichter bleiben. Vielleicht war es auch leichter unter dem noch frischen Einfluß Dante's und der provenzalischen Liebessänger und mit dem oft vortrefflichen Material der ersten italienischen Dichter ein Petrarca zu sein, als mitten unter den Uebertreibungen und Abirrungen der Volksdichter des 15. Jahrhunderts die Poesie und den Geschmack des ganzen Volks wieder auf die Höhe des Ideals zu erheben. Petrarca, der in seinen größern

Gedichten als ein sehr untergeordneter Dichter erscheint, sang bis in sein spätestes Alter Liebessonette, und der kritische Verstand war ungestört genug, jedem Reim nach dem Gesetz des höchsten Wohllauts seine Stelle oben oder unten zu suchen; Lorenz sang in dem glücklichen Rausch der Jugend, ihm war es mehr um den vollen Ausdruck seiner Empfindung zu thun, als eine Empfindung für irgend einen harmonischen Reim zu suchen. Petrarca's Liebe war bei seinem Stand zum wenigsten außer der Ordnung, und da seine Geliebte die Gattin eines Andern, vor dem Richterstuhl der Moral nicht zu rechtfertigen, und wir glauben dieses drückende Bewußtsein auch in seinen schönsten Sonetten zu erblicken, die mehr verheimlichen, ausweichen, beschönigen, als daß sie die innerste Seele des Dichters öffnen, und die seine Lyrik gegen alles Herkommen beinah objectiv machen. Lorenzens Liebe, auch wenn sie nur in seiner Phantasie existirte, war durch solche Rücksichten nicht gebunden und sie konnte sein Talent frei begeistern, jede Regung seiner Seele, Hoffnung und Zagen, Sehnsucht und Glück der Gewährung, mit den lebendigsten Farben zu malen, während Petrarca zu der Rolle des stets abgewiesenen Liebhabers gezwungen war. Dies ist der Unterschied, den wir in dem Inhalt und den Motiven der Sonette beider Dichter finden; wenn Lorenz allerdings nicht die melodische Zartheit der Reime des Petrarca erreicht, sondern ihm selbst zuweilen Nachlässigkeiten und Härten, welche die Italiener am meisten übel nehmen, vorgeworfen werden können, so ist doch auch manches Sonett selbst nicht des Sängers der Laura in dieser Hinsicht unwürdig [1]).

---

1) Wie das schöne an den Abendstern, wohin seine Phantasie die Seele der geliebten Todten versetzt:

O chiara stella, che co' raggi tuoi
Togli all' altre vicine stelle il lume,
Perchè splendi assai più del tuo costume?
Perchè con Febo ancor contender vuoi?
Forse i begli occhi, qual ha tolto a noi
Morte crudel, ch'omai troppo presume,
Accolti hai in te. Adorno del lor lume,
Il suo bel carro a Febo chieder puoi.

Während seine dichterische Einbildung in der Liebe schwelgte, mußte sich sein Herz den Gesetzen der Politik unterwerfen. Auf Veranstaltung seines Vaters, der eine mächtige Familie mehr für das Interesse der Medici gewinnen wollte, vermählte er sich 1469 mit Clarice Orsini. Obgleich er in seinen Ricordi (einem Tagebuch, wovon man ein Fragment in der Bibliotheca Laurentiana in Florenz gefunden hat) nur sehr kurz angemerkt hat: Ich nahm im December 1468 Donna Clarice, oder vielmehr sie wurde mir gegeben (ovvero mi fu data), so sind doch viele Beweise einer glücklichen Ehe und zärtlichen Liebe zwischen Beiden vorhanden. Einige Monate nach dieser Vermählung starb sein Vater und hinterließ Lorenz an der Spitze eines europäischen Handels, eines blühenden Staates, im Besitz ungemessener Reichthümer. Mit solchen Mitteln und in solcher Lage stand er an der Spitze der Menschheit, sein universeller Geist entfaltete sich wohlthätig nach allen Seiten hin, regte überall an, schuf neue Bahnen und wählte die Minister für jedes Fach. Darin bestand hauptsächlich seine Größe, und obgleich er selbst wenig von den berühmten Werken seiner Zeit verfaßte, so trägt diese Zeit doch seinen Namen, weil fast alles von ihm ausging, von ihm beleuchtet und beseelt wurde.

Zuerst brachte er die Florentiner dahin, daß die sehr gesunkene Universität Pisa wieder hergestellt wurde; er überwand durch seine Geschenke alle Schwierigkeiten und fügte zu den jährlichen Beiträgen der Republik noch beträchtliche Summen hinzu. In Florenz selbst aber ward durch ihn das wissenschaftliche Studium auf eine Höhe gebracht, wie wol kein ähnliches Beispiel mehr vorkommen mag. Seine platonische Akademie entwickelte das regste Leben, und wenn auch die Schriften der Mitglieder die Philosophie des alten Weisen nicht rein bewahrten, sondern stark in den Neuplatonismus ausschweiften, so war doch das Gegengewicht gegen die Herrschaft des Aristoteles, die Macht der

---

Presto, o nuova stella che tu sia,
Che di splendor novello adorni il cielo,
Chiamato esaudi, o Nume, i voti nostri.
Leva dello splendor tuo tanto via,
Ch'agli occhi, ch'han d'eterno pianto zelo,
Senz' altra offension lieto ti mostri.

Corporation, die unter dem Schutz eines mächtigen Geistes stand, und dadurch der Muth und die Freiheit, Untersuchungen im Gebiet der Wissenschaft und des Glaubens anzustellen, von der größten Wichtigkeit. Das Beispiel, das von hier ausging, that auch seine volle Wirkung, wissenschaftliche Bestrebung ward nun allgemeine Liebhaberei und Ehrensache, wie man aus der großen Zahl von Schriftstellern aus jener Zeit ersehen kann.

Nicht wenig trug zur Befestigung des Platonismus und des Ansehns der Akademie die Veranstaltung des Lorenz bei, die seit Plotinus und Porphyrius eingegangenen jährlichen Feste zum Andenken des Plato zu erneuern. Am 7. November, als an welchem Tage Plato geboren und auch gestorben sein sollte, versammelte sich zu dieser Feier in Florenz eine große Gesellschaft unter dem Vorsitz des gelehrten Bandini, und eine andere in Lorenzo's Villa zu Careggi unter seinem eignen Vorsitz. Nach der Mahlzeit wurden einige Stellen aus Plato's Werken ausgehoben und von den Mitgliedern der Gesellschaft, wozu die gelehrtesten Italiener gehörten, erklärt. Diese Feier wiederholte sich mehrere Jahre.

Wie sich in Lorenzo's Geist leicht alles poetisch gestaltete, so begeisterte ihn selbst die platonische Lehre vom höchsten Gut zu einem Gedicht. Er hatte sich mit seinem Freunde Ficino in einen Wettstreit eingelassen, dessen Gegenstand die Untersuchung über das glücklichste Leben sein sollte. Während Ficino seine Theorie in einer lateinischen Abhandlung auseinandersetzte, kleidete Lorenz die seinige in ein Lehrgedicht, l'Altercazione (der Streit), in sechs Capiteln und in Terzinen, worin er zuerst in einem Gespräch mit einem Hirten die äußern Glücksgüter des Lebens durchgeht und zu verstehen gibt, daß kein Stand und überhaupt kein irdisches Glück das wahre Gut sei. Schön ist die Einleitung, worin er sich selbst einführt als müde des Stadtgetümmels und der bürgerlichen Unruhen, die Lebensfreuden in dem ruhigen und freien Landleben suchend:

Da più dolce pensier tirato e scorto,
Fuggita avea l'aspra civil tempesta,
Per ridur l'alma in più tranquillo porto.
Così tradutto il cor da quella e questa
Libera vita placida e sicura,
Che è quel po' del ben ch'al mondo resta:

E per levar da mia fragil natura
Mille pensier, che fan la mente lassa,
Lasciai il bel cerchio delle patrie mura.

Ein Hirt, der ihn in seinen stillen Betrachtungen überrascht, fragt ihn um die Ursache seines Hierseins, und der Dichter kommt dann gleich auf sein eigentliches Thema: „Ich weiß nicht, ob Ehre und Reichthum angenehmer sind, als ein von der Bosheit der Politik entferntes Leben. Unter euch fröhlichen Hirten herrscht nicht Haß noch Verrätherei, nicht Neid noch Ehrgeiz. Eure Zunge widerspricht nicht eurem Herzen; dieses seufzet nicht, wenn der Mund lacht, und der ist nicht der Weiseste, der die Wahrheit verbirgt und verdreht [1]). Der Hirt gibt zu, daß solche Uebel sich nicht im Landleben finden, aber überzeugt seinen Gegner, daß dasselbe viele andre enthalte, durch eine sehr wahrhafte und anschauliche Schilderung der Mühseligkeiten, die das Glück des Landmanns oft stören. Der Philosoph Ficino kommt dazu und wird von Beiden zum Schiedsrichter genommen. Dieser setzt nun in Beziehung auf das Glück die Grundsätze des platonischen Systems auseinander und zeigt, daß in keinem Stand und überhaupt nicht, so lange die Seele in der sinnlichen Natur befangen, das höchste Gut zu suchen sei, und daß dieses nur in der Liebe und Erkenntniß Gottes bestehe [2]). Nach den Proben, die wir

1) Ed io a lui: Io non so, qual divitie,
O qual onor sien più soavi e dolci,
Che questi, fuor delle civil malitie.
Tra voi, lieti pastori, tra voi bubulci,
Odio non regna alcuno, o ria perfidia,
Nè nasce ambizion per questi sulci.
Il ben qui si possiede senza invidia;
Vostra invidia ha piccola radice;
Contenti state nella lieta accidia.
Qui una per un' altra non si dice;
Nè è la lingua al proprio cuor contraria,
Che quel ch'oggi el fa meglio, è più felice.
Nè credo, che gli avvenga in sì pura aria,
Che il cuor sospiri e fuor la bocca rida,
Che più saggio è, che 'l ver più copre e varia.

2) Questo premio è serbato all' alma nostra
Sciolta dal corpo, nè nel mondo cieco
Lo può trovar la mia vita o la vostra.

in Roscoe und Ginguené gefunden (das Gedicht ist äußerst selten), hat Lorenz seine Aufgabe mit der ihm eignen Leichtigkeit erfüllt und den erhabnen Ideen, womit ihn die platonische Lehre genährt hatte, in einem Lehrgedicht, das eigentlich wenig poetisches Interesse gewährt, doch durch die schöne ungezwungene Sprache und die angebrachten Bilder und Beschreibungen ein dichterisches Gewand verliehen. Das sechste und letzte Capitel füllt ein Gebet an die Gottheit, gemäß den erhabnen Ideen des alten Weisen, welches Ficino seinem Freund Rucellai ganz besonders empfiehlt, indem er ihn versichert, daß er von demselben bei seinen täglichen Andachtsübungen Gebrauch mache.

Doch wie dieser außerordentliche Mann immer den Blick auf das Ganze gerichtet hatte, so wollte er auch, daß das wissenschaftliche Bestreben Gemeingut werden sollte. Eine Hauptsorge wandte er auf die von seinem Großvater Cosmus angelegte Bibliothek und er bedachte sie so reichlich, daß sie, gleichsam als sein eignes Werk, die Laurentiana genannt wurde. Ungeheure Summen wurden für den Ankauf von Manuscripten aus allen Ländern verwandt und immer waren Gelehrte zu diesem Zweck

---

Ma al mondo vita tal mal tanto ha seco,
Che in vita più felice gli animali
Sarien bruti e selvaggi in qualche speco.
Quanto più veggon gli occhi de' mortali
Il ben, si dolgon più se ne son privi,
E maggior cognizion ne dà più mali.
Ed oltre a questo, mentre siam qui vivi,
Assai più cose nostra vita agogna,
Che a lor basta l'erbetta e i freschi rivi.
Felice è più a chi manco bisogna
Così par l'uomo più infelice al mondo
Mentre che in vita qui vacilla e sogna.
Ma il premio è poi nel viver suo secondo
Che il mondo errante tristamente appella,
Allor giunge al suo fin lieto e giocondo.
Così la vita nostra non è quella,
Ovver la tua, pastor, che è più quieta,
Ovver, Lauro, la tua, che par sì bella,
Che un punto sol di tanti mal sia lieta,
O qualche altra vita ch'è mortale,
Perchè vera dolcezza il mondo vieta.

auf Reisen. „Ich möchte, sagte Lorenz, daß mir einmal eine solche Menge Bücher angeboten würde, daß ich zum Ankauf derselben meine kostbarsten Möbel verpfänden müßte. Der Grieche Lascaris war zweimal für seine Rechnung in dem Orient und brachte von dort die seltensten Manuscripte mit; Lorenz bedauerte bei seinem Tod, dessen zweite Rückkehr nicht mehr erleben zu können. Die Erfindung der Buchdruckerkunst, die sich um diese Zeit auch in Italien verbreitete, kam seinem unermüdlichen Eifer sehr zu statten. Auf seinen Antrieb und mit seiner Unterstützung machten sich mehrere Gelehrte, besonders Pico della Mirandola, Landino und Poliziano, an die Durchsicht, Vergleichung und Verbesserung alter Codices, um gute griechische und lateinische Ausgaben zu veranstalten. So kam auch das große Werk Polizian's über die Pandekten des Justinian durch Lorenzo's Aufmunterung zu Stande, welcher seinem gelehrten Freunde alle nöthigen Manuscripte ankaufte. Selbst auch die medicinischen und mathematischen Wissenschaften verdankten diesem universellen Geist eine neue Anregung und bessere Bearbeitung, wie denn als Frucht dieser Studien besonders eine unter seiner Leitung verfertigte kunstvolle astronomische Uhr gerühmt wird (Ginguené T. IV, cap. 22).

Wie für die Wissenschaft, eben so anregend war Lorenz für die Kunst, und es war für diese ein besonderes Glück, daß sich die durch den neuen Aufschwung der Studien geheiligte Freiheit des Geistes mit der poetischen und überhaupt künstlerischen Natur in demselben Individuum vereinigte, welches nachher so großen Einfluß auf die stete Belebung beider durcheinander ausübte. Unglaublich ist Lorenzo's Eifer in der Sammlung antiker Statuen, Gemmen und andrer Kunstwerke, die jetzt das berühmte florentinische Museum zieren. Dieser Eifer wurde besonders so einflußreich, daß er die neuern Künstler auf diese Meisterwerke hinwies und sie ihnen vor Augen stellte. Während er die Nacheiferung durch ehrenvolle, jüngst verstorbenen Künstlern errichtete Monumente mächtig befeuerte [1]), verwandelte er seinen Garten

1) So ließ er z. B. dem berühmten Maler Giotto ein marmornes Monument in der Domkirche errichten, und bat zu gleichem Zweck die Einwohner von Spoleto um die Asche ihres Mitbürgers, des Malers Filippo Lippi;

bei dem Kloster S. Marcus in eine Kunstakademie, wozu er alle Statuen und Büsten hergab, den Schülern Stipendien aussetzte und die Fortschritte ehrenvoll belohnte. Von hier ging das neue Licht in der Kunst aus, hier entzündete sich Michel Angelo's Genie, der dem Lorenz Alles verdankte. Denn schon früh ahnte dieser Angelo's Größe, behielt ihn nun bis an seinen Tod in seinem Palast, an seiner Tafel, und der große Künstler befand sich so in einer Umgebung, die ihn für seine ganze Lebenszeit mit erhabnen Ideen erfüllte. Man muß überhaupt die herrlichen Früchte jener Kunstakademie, von welcher Vasari versichert, daß alle ihre Zöglinge große Meister geworden sind, den Feuereifer, der sich in allen Künsten darthat, die unübertroffenen Werke der Baukunst, Malerei, Bildhauerei und Erzgießerei, welchen Lorenz seinen großen Geist einhauchte, übersehen, um diesen außerordentlichen Mann, der nur ungefähr zwanzig Jahre wirken konnte und sich beständig aus gefährlichen politischen Lagen herauszukämpfen hatte, ganz zu erkennen und zu bewundern [1]).

Diese bedenkliche Lage, worin er sich oft befand, wie die stets zu befürchtende Verschwörung, die unter den Pazzi auch wirklich ausbrach und seinem Bruder Julian das Leben kostete, der unversöhnliche Haß des Papstes, die beständige Aufwiegelung desselben im Innern von Toscana, die drohende Stellung seiner Feinde, ein vernichtender Krieg, den er blos durch Preisgebung seines Lebens beschwor: dies alles vermochte nicht Lorenzo's Geist zu beugen; er nahm fortwährend an den tiefsinnigsten philosophischen Studien ein thätiges Interesse und lebte in allen Zweigen der Künste mit einer Kraft und einem Eifer, als wenn er keine andre Zerstreuung und keinen andern Beruf hätte; und dabei war seine treueste Begleiterin die Dichtkunst. Nur bei der Mit- und Nachwelt scheint er es nöthig gefunden zu haben, seine Beschäftigung mit der Muse zu rechtfertigen. „Es gibt Einige, sagt er in dem Commentar zu seinen Sonetten, die es mir vielleicht verdenken werden, daß ich, vorzüglich mitten unter

---

da sie ihm verweigert wurde, ließ er in Spoleto selbst dem Künstler von dessen Sohn, einem geschickten Bildhauer, das Grabmal ausfertigen.

1) Vergl. hierüber das ganze sehr reiche 9. Kapit. in Roscoe's Leben Lorenzo's.

meinen zahlreichen und wichtigen Geschäften, meine Zeit mit der Verfertigung und Erklärung von Liebes-Gedichten verschwendet habe. Auf diesen Vorwurf antworte ich, daß man mich in der That würde verdammen können, wenn die Natur den Menschen mit der Kraft ausgerüstet hätte, zu allen Zeiten wichtige Geschäfte zu treiben. Da aber dieses Vermögen nur das Vorrecht weniger Menschen ist, und da diese Wenige dasselbe während ihres Lebens nicht oft ausüben können, so scheinen mir, in Betrachtung der Unvollkommenheit der menschlichen Natur, diejenigen Beschäftigungen die besten zu sein, die die geringste Reue zurücklassen. Wem diese Gründe nicht hinreichend zu meiner Rechtfertigung zu sein scheinen, den habe ich blos noch um sein Mitleiden zu bitten. Die Unruhen und Verfolgungen, die ich von Jugend auf erfahren, können mir hoffentlich Nachsicht verschaffen, wenn ich in diesen Beschäftigungen meinen Trost gesucht habe." — „Man darf sich sicher nicht wundern, wenn ich in dieser unglücklichen Lage meine Angst dadurch zu vermindern suchte, daß ich angenehmere Gegenstände der Betrachtung aufsuchte und in Gesängen auf die Reize meiner Geliebten meine Erholung fand." So schreibt er an Ficino: „Wenn meine Seele durch das Getümmel öffentlicher Geschäfte beunruhigt wird, wenn meine Ohren von dem Geschrei unruhiger Bürger betäubt sind: wie könnte ich eine solche Anstrenguug ertragen, ohne in den Wissenschaften Beruhigung für mein Gemüth zu finden?"

Wie vielseitig Lorenzo auch in der Poesie gewirkt und angeregt habe, wird sich aus einer Darstellung seiner verschiedenen Dichtwerke ergeben. Er selbst steht als Dichter allerdings nicht unter den ersten, und an intensiver Kraft erreichen seine Werke keine der großen Schöpfungen des folgenden Jahrhunderts. Man bemerkt an seinen Gedichten, daß ihn die Muse nicht ganz beherrscht, daß sein Geist über ihr stand, sowie er über seine politische Stellung erhaben war, und daß er sich nur zuweilen in dem Reich der Phantasie Erholung und Stärkung suchte. Sein Haupttalent zeigt sich in Beschreibungen, was vielleicht mit seiner Vorliebe für die bildenden Künste und seinen beständigen Studien derselben zusammenhängt. Dabei war er ein warmer Freund der Natur, brachte jeden Augenblick, den er für sein Gemüth erretten konnte, im Schooße ländlicher Abgeschiedenheit

auf seinen Villen zu. Naturschilderung gelang ihm daher vortrefflich, und für charakteristische Merkmale einer Gegend, der Tag- und Jahreszeiten hatte er ein geübtes Auge, und wäre unter andern Umständen und in einer andern Lage gewiß ein meisterhafter Idyllendichter geworden. Aber da er bei diesen Beschreibungen mit zu großer Vorliebe verweilt und seine Bilder mit der äußersten Genauigkeit ausmalt, so drängen diese Bilder oft die Hauptidee in den Hintergrund und die Composition wird dadurch verfehlt. Am höchsten halte ich diejenigen seiner Gedichte, welche die Liebe zum Gegenstand haben oder von ihr inspirirt sind.

Zu diesen gehören denn, außer den Sonetten und Canzonen (worunter sich auch einige Sestinen finden), die zwei Gedichte in achtzeiligen Stanzen, welche den gemeinschaftlichen Titel Selve d'Amore führen. In ihnen befindet sich eben besonders eine zu große Anhäufung von Bildern und Beschreibungen (obgleich einige sehr schön darunter sind), was dem lyrischen Ton schadet. Auch verführt ihn die leichte Form der Stanzen, wie dies auch in seinen Canzonen bemerklich ist, zu einer großen Weitschweifigkeit, die aber durch die geistreiche Behandlung und durch viele äußerst gelungene Stellen weniger ermüdet. Das erste dieser Gedichte feiert hauptsächlich die Erinnerung an das erste Erblicken seiner Geliebten, und wir vermissen darin am meisten die Natürlichkeit; die Hauptidee dreht sich um eine Kette, mit der die liebenden Herzen gefesselt werden sollen, „und als die Kette geschlungen war, freute sich Luft, Himmel und Erde." Das andre Gedicht, welches, obgleich einer der ersten Versuche des Lorenz, von Candino und Valori hochgeschätzt und von Benivieni, Polizian, Martelli und Anderen vielfach nachgeahmt wurde, ist länger und hat keinen eigentlichen Mittelpunkt, sondern gibt die Träumereien eines Liebenden, den seine Sehnsucht durch mancherlei Bilder führt. Hier ist der Dichter an seinem Platz und jeder neue Gedanke erweckt in ihm eine neue Beschreibung. Die Sehnsucht nach der Abwesenden leitet die Gedankenreihe ein; der Dichter klagt über sie, über Amor, über die ganze Natur. Doch bald erfüllt die Hoffnung ihrer Rückkehr sein Herz und alles ändert sich; fröhliche Bilder umgeben ihn, die Natur ist im Frühlingsglanze verschönert. Dies führt

ihn auf die Beschreibung des Frühlings, zu ländlichen Schilderungen aus dieser Jahreszeit [1]), den unschuldigen Vergnügungen und der glücklichen Ruhe der Hirten. Dort, auf dem Lande, hofft er die Geliebte zu sehen, und Amorn mit ihr, aber die Eifersucht soll ausgeschlossen bleiben. Nun folgt die Beschreibung der Eifersucht und ihre mythologische Geschichte seit ihrer gleichzeitigen Entstehung mit dem Amor aus dem Chaos. Dies führt den Dichter zur Darstellung des goldnen Zeitalters, wo man jene Leidenschaft nicht kannte, und dann auf dem Wege der Sehnsucht wieder zur Geliebten zurück.

Auch reich an schönen Beschreibungen ist das allegorische Gedicht, worin er seine Ambra verewigte. Diese Ambra war eine kleine von dem Fluß Ombrone gebildete Insel bei Lorenzo's Lieblingsvilla bei Poggio Cajano. Lorenz hatte diese Insel durch schöne Anlagen und Gebäude zu einem köstlichen Ruheplatz umgeschaffen, wohin er sich aus dem Getümmel der Sorgen und Arbeiten vorzüglich gern flüchtete. Aber trotz aller Vorkehrungen und kostspieligen Wasserwerke, womit er seine Ambra gegen die stets zu befürchtenden Ueberschwemmungen des Flusses sichern wollte, war das traurige Schicksal derselben nicht abzuwenden. Eine schreckliche Ueberschwemmung riß alle Anlagen und Gebäude um und ließ nur eine Masse von Schlamm und Steinen zurück. In Lorenz verkörperte sich auch der Schmerz in dichterische

---

1) Lieta e maravigliosa i rami secchi
Vedrà di nuove frondi rivestire;
E farsi vaghi fior gli acuti stecchi;
E Progne e Filomena a noi redire;
Lasciar le pecchie i casamenti vecchi,
Liete di fior in fior ronzando gire;
E rinnovar le lasciate fatiche
Con piccol passo le sagge formiche.
Al dolce tempo il buon pastore informa
Lasciar le mandre, ove nel verno giacque:
E 'l lieto gregge, che belando in torma
Torna all' alte montagne, alle fresch' acque.
L'agnel trottando pur la materna orma
Segue, ed alcun, che pur or ora nacque
L'amorevol pastore in braccio porta;
Il fido cane a tutti fa la scorta.

Gestalt, und so besang er in 48 Stanzen das Schicksal seiner schönen Ambra, die hier als Nymphe dargestellt ist, welche dem Geliebten von einem mächtigen Nebenbuhler geraubt wird. Hier ist wieder ausgezeichnet die Beschreibung der Winterszeit, welche in den ersten 11 Stanzen durchgeführt wird, und wovon wir besonders die Stanze 1 und 4 hervorheben:

Fuggita è la stagion, ch'avea conversi
I fiori, in pomi già maturi, e colti;
In ramo più non può foglia tenersi,
Ma sparte per li boschi assai men folti
Si fan sentir, se avvien che gli attraversi
Il cacciator, e pochi pajon molti:
La fera, sebben l'orme vaghe asconde,
Non va secreta per le secche fronde.

Ha combattuto dell' impero, e vinto
La notte, e prigion mena il breve giorno:
Nel ciel seren d'eterne fiamme cinto
Lieta il carro stellato mena intorno;
Nè prima sorge, ch'in oceano tinto
Si vede l'altro aurato carro adorno;
Orion freddo col coltel minaccia
Febo, se mostra a noi la bella faccia.

Die Handlung des Gedichts ist kurz folgende. Die Nymphe Ambra wird von dem Hirten Lauro geliebt. Sie badet sich in dem Ombrone, wo sie der Flußgott sieht und, von Liebe entzündet, sich ihrer bemächtigen will. Sie flieht längs dem Ufer, der Gott verfolgt sie, bis wo sich seine Wellen mit denen des Arno verbinden. Der Arno schwillt auf und hemmt die Flucht der Nymphe, die sich in ihrer Angst an die Diana wendet. Diese verwandelt sie in einen Stein in dem Augenblick, wo der Ombrone sie zu umarmen glaubt, der nun ihren Verlust betrauert und sie mit seinen Thränen benetzt.

Ebenso gab irgend ein Vorfall auf einer Falkenjagd die Veranlassung zu dem Gedicht **La Caccia col falcone**, welches eine heitre Färbung hat, und worin wieder im Anfang eine lebendige Schilderung der Jagd glänzt. Alle Begebenheiten und Unfälle bei dieser Unterhaltung sind mit geistreichem Scherz aufgeführt, und das Ende würzt ein komischer Streit zweier Jäger

darüber, daß der Falke des Einen den des Andern bei der Gurgel gepackt und niedergeworfen hatte.

Theils idyllischer, theils lyrischer und theils moralischer Art sind die Gedichte, welche Lorenz und überhaupt die Italiener unter dem eigentlich nichts bedeutenden Titel Capitoli begriffen, unter welche Rubrik sie jede dichterische Composition gesetzt zu haben scheinen, die keinen rein ausgesprochenen Charakter hatte. Lorenz scheint zuerst diese Kapitel geschrieben zu haben, denn Petrarca's Kapitel, worin er seine Trionfi eingetheilt hat, bedeuten etwas ganz anderes. Das erste der Kapitel, welches der Dichter an sich selbst richtet, um sich zu ermuntern, die Leidenschaft aufzugeben und sich der Weisheit zu widmen, zeichnet sich durch ernste, kräftige Gedanken und erhabne Betrachtungen aus, aber die Sprache streift mehr an die des moralischen Lehrgedichts. Hier sind die ersten 4 von den 52 Terzinen:

Destati, pigro ingegno, da quel sonno,
Che par che gli occhi tuoi d'un vel ricopra,
Onde veder la verità non ponno:
Svegliati omai; contempla, ogni tua opera
Quanto disutil sia, vana e fallace;
Poichè il disio alla ragione è sopra.
Deh pensa, quanto falsamente piace
Onore, utilitate, ovver diletto,
Ove per più s'afferma esser la pace.
Pensa alla dignità del tuo intelletto,
Non dato per seguir cosa mortale,
Ma perchè avesse il cielo per suo obbietto.

Vier andere sind idyllenartig, und man bemerkt dabei ein glückliches Studium Virgil's, doch gibt ihnen wieder theils der elegische, theils der lyrische Ton einen neuern romantischen Anstrich. Immer aber müssen wir die Schilderungen und die Gleichnisse, die aus der Natur genommen sind, bewundern, wie zum Beispiel dieses Gleichniß am Ende der Apostrophe des Coridone an seine Galatea:

Lasso quanto dolor io aggio avuto,
Quanto fuggi dagli occhi col piè scalzo:
E con quanti sospir ho già temuto,

Che spine o fere velenose, o il balzo
Non offenda i tuoi piedi; io mi ritegno,
Per te fugo i piè invano, e per te gli alzo:
Come chi drizza strał veloce al segno,
Poi che tratt' ha, torcendo il capo creda
Drizzarlo, egli è già fuor del curvo legno.

Eine höhere Lyrik athmen die Gedichte, welche Lorenz unter dem Titel Orazioni geschrieben hat und welche ganz im Tone der Psalmen gehalten sind. Diese Gattung hat Lorenz zuerst in die italienische Poesie eingeführt [1]).

Wenn Lorenz in den vorhergehenden Dichtarten die gelehrte Partei aus ihrer isolirten Lage zog und ihr zeigte, wie das Studium der Alten allein fruchtbar gemacht werden könne, und daß ihr Geist, der zur Natur und Wahrheit führt, nicht aber ihre zufällige, vergängliche, nur für ihre Zeit passende Form, Meisterwerke in ihrem Sinn hervorbringt: so war es diesem universellen Geist auch beschieden, die Volkspoesie zu heben und zu veredeln, und diese Gattung machte seine eigentliche dichterische Größe aus. Seine populären Gedichte sind im höchsten Grade einfach und natürlich, selbst zuweilen auf Kosten der Kunst, aber sie treffen durchaus den Ton des muntern, neckischen und übermüthigen Volks, das damals in Florenz nur nach Lebensgenuß haschte, ohne daß sie jedoch deßwegen ins Gemeine fallen. Wie sehr die Volksdichtung Lorenzo's eigentlicher Beruf war, sehen wir nicht nur an der idyllischen Richtung seiner ernstern

---

1) In der von Roscoe mitgetheilten Orazione lautet die Terzine 4—7:
Il Fattor canto, che ha distribuite
Le terre, e 'l ciel bilancia: e quel che vuole,
Che fien dall' ocean dolci acque uscite
Per nutrimento dell' umana prole;
Per quale ancor comanda, sopra splenda
Il fuoco: e perchè Dio adora e cole.
Grazie ciascun con una voce renda
A lui, che passa i ciel; quel vive e sente,
Crea, e convien da lui natura prenda.
Questo è solo e vero occhio della mente,
Delle potenze: a lui le laude date,
Questo riceverà benignamente.

Werke, sondern auch an der geistreichen Munterkeit in den Liedern, die er eigentlich für das Volk schrieb, und an der schlagenden Wirkung, welche sie auf dasselbe machten, und selbst auch daran, daß dieser durch Regierungssorgen und Gefahren, durch Verbindungen mit Kaisern und Königen, durch tiefsinnige philosophische Studien immer in einer höhern Sphäre erhaltene Mann doch so mit ganzer Seele nicht nur das Volksleben durchgenoß, sondern auch sich von ihm zu fruchtbarer Produktivität anregen ließ.

In solcher fröhlichen Stimmung schuf er seine Canzoni a ballo, einfach reizende Lieder, womit er an Volksfesten sich selbst unter die Menge mischte und ihre Tänze anführte. Das Volk hatte damals die noch heute in den untern Klassen und auf dem Lande lebendige Sitte der Provençalen erhalten, Poesie, Musik und Tanz zu einem harmonischen Ganzen zu verbinden. Wie gut Lorenz hier den rechten Ton traf, beweist, daß manche seiner Lieder noch jetzt gesungen werden, wie besonders das für das Maifest gedichtete, wovon wir einige Strophen mittheilen:

Ben venga maggio,
E 'l gonfalon selvaggio.
Ben venga primavera,
Ch'ognun par che innamori;
E voi donzelle a schiera
Con li vostri amatori,
Che di rose, e di fiori
Vi fate belle il maggio.
Ciascuna balli e canti
Di questa schiera nostra;
Ecco e dodici amanti,
Che per voi vanno in giostra;
Qual dura allor si mostra
Farà sfiorire il maggio.
Per prender le donzelle
Si son gli amanti armati;
Arrendetevi belle
A' vostri innamorati;
Rendete i cuor furati,
Non fate guerra il maggio.

Ungleich ausgelaſſner, ſchon der Natur der Veranlaſſung nach, ſind die Lieder, die er für die Carnevalsfeſte geſchrieben hat. An dieſen luſtigen Tagen wurden gewöhnlich von den Künſtlern große Aufzüge veranſtaltet, welche entweder Ritterthaten und Abenteuer oder Triumphzüge mit prachtvollen Wagen und Trophäen oder allegoriſche Vorſtellungen bildeten. Dabei durfte wieder Poeſie, Muſik und Tanz nicht fehlen, und lange vor Lorenz hatten ſich ſchon Künſtler hergegeben, dem allgemeinen Taumel Worte und Bilder zu verleihen, ſich aber dabei zu ſehr zu der unſittlichen Ausgelaſſenheit des Volks herabgelaſſen. Lorenz trat auch hier als Veredler der Freude auf. Er ſelbſt machte den Plan der Maskenzüge, dichtete die Canzonen dazu und ließ von ſeinen beſten Muſikern die Melodie componiren. Es wird von Zeitgenoſſen verſichert, daß ſolche wohlgeordnete und mit Muſik und Tänzen begleitete Triumphzüge, denen noch die Nacht und die unendliche Menge Fackeln etwas Impoſantes gaben, einen magiſchen Eindruck gemacht hätten. Das hohe Beiſpiel feuerte auch Andre an, und ſelbſt die berühmteſten Gelehrten gaben ſich zu ſolchen Compoſitionen her, ſodaß bald eine anſehnliche Sammlung dieſer Carnevalslieder veranſtaltet wurde, die zu den originellſten Produkten der italieniſchen Muſe gehören. Unter ihnen zeichnen ſich Lorenzo's Gedichte durch eigenthümliche Leichtigkeit und natürliche Grazie aus. Beſonders berühmt und im echten Volkston geſchrieben iſt ſein Triumph des Bacchus und der Ariadne [1]), und gegen diejenigen, welche ihm

1) Das Lied fängt an:

Quant' e bella giovinezza,
Che si fugge tuttavia;
Chi vuol esser lieto sia:
Di doman non c'è certezza.

Dann werden die verſchiedenen Hauptperſonen des Zugs beſchrieben, Bacchus und Ariadne, die Satyrn, Nymphen, Silen und Midas, dann gibt der Schluß noch folgende ganz bachantiſche Aufforderung zur Fröhlichkeit:

Ciascun apra ben gli orecchi,
Di doman nessun si paschi;
Oggi siam giovani e vecchi,
Lieti ognun femmine e maschi:
Ognun tristo pensier caschi;
Facciam festa tuttavia;

eine zu freie Lustigkeit zum Vorwurf machen und weder Zeit noch Veranlassung bedenken, geben wir ihm im Gegentheil das Lob, daß er im Vergleich mit Andern, die mehr im Sinn des Volks schrieben, sehr gemäßigt und zurückhaltend war.

Aber er wollte sein Volk nicht bloß belustigen, sondern auch belehren und erheben, daher finden sich unter seinen Gedichten auch geistliche Lieder unter dem Namen **Laudi**, an deren einfacher Sprache und populären Ausdrücken man merkt, daß sie eigens für das Volk verfaßt waren. Nach damaligem Gebrauch sind sie alle bekannten Volksgesängen und Arien von Ballatetten angepaßt.

Noch mehr nähert er sich dem Volkston in der scherzhaften Liebesklage, die er einem Burschen vom Lande aus der Umgegend von Florenz gegen seine Geliebte Nencia von Barberino in den Mund legt. Der Reiz, den die graziöse Naivetät und die meisterhafte Darstellung der Sinnesart jener Landsleute den Stanzen giebt, wird noch dadurch erhöht, daß auch der Dialekt und manche gangbare treffende Ausdrücke dieser so durchaus poetischen Klasse angewandt ist. Lorenz hat zuerst diese Art eingeführt, die in der Folge das **genere rusticale** oder **contadinesco** genannt und mehrfach nachgeahmt wurde; zuerst noch zu seiner Zeit von Luigi Pulci in seiner **Deca da Dicomano** mit wenig Glück, sehr gut von Baldovini in seinem **Lamento di Cecco da Varlungo**, und von Michel Angelo Buonarotti dem Jüngern in seinen zwei Lustspielen **La Tancia** und **La Fiera**.

Ebenso anmuthig und anspruchslos ist Lorenzo's scherzhaftes

Chi vuol esser lieto sia;
Di doman non c'è certezza.
Donne e giovanetti amanti,
Viva Bacco e viva Amore;
Ciascun suoni, e balli, e canti,
Arda di dolcezza il core:
Non fatica, non dolore,
Quel c'ha esser, convien sia:
Chi vuol esser lieto sia,
Di doman non c'è certezza;
Quant' è bella giovinezza,
Che si fugge tuttavia!

Bekenntniß, Confessione, worin er seine Reue ausdrückt, manche Liebesfreude nicht genossen zu haben, und Alle ermuntert, sich vor ähnlicher Reue im Alter zu bewahren. Aber das Gedicht über die sieben Liebesfreuden, Le Sette Allegrezze d'Amore, welches Roscoe im Anhang zu seiner Lebensbeschreibung mittheilt, scheint mir seinem Schluß nach nicht von Lorenz zu sein. Denn in diesem Schluß wird von einem Blinden als Dichter des Lieds gesprochen, der sich dem Mitleiden der Frauen und Mädchen empfiehlt, was eher auf den Cieco von Ascoli als Verfasser rathen ließe [1]).

Endlich war Lorenz auch der erste, welcher die eigentliche höhere Satire in der italienischen Poesie einführte, mit einem Gedicht auf das Laster des Trunks, I Beoni oder Il Simposio, in 9 Kapiteln in Terza Rima, welches Fragment geblieben ist. Ein Vorfall in Florenz soll ihm die Veranlassung zu diesem Gedicht gegeben haben und die darin vorkommenden Figuren lauter bekannte Personen vorstellen, was damals den Reiz des Ganzen sehr erhöhen mußte. Dazu kommt, daß das Ganze in seiner Form auch eine Travestirung der Divina Commedia ist, denn es beschreibt in allem Ernst eine Reise in einen Weinkeller, wobei der Dichter auch einen Führer mit sich nimmt und an ihn oft die Worte Dante's gebraucht: Allor dissi al mio Duca, oder Quando il mio Duca disse. Man sieht übrigens an der Lebendigkeit der Beschreibung, wie gut alle Personen müssen getroffen gewesen sein, obgleich er das Gedicht beinahe ganz an dem Tag, wo die Begebenheit vorfiel, improvisirt haben soll. Wir geben hier eins der Porträte:

---

1) Der Schluß lautet:

Questo povero Cieco, quale ha detto
Queste allegrezze, a voi si raccomanda,
Amor l'ha così concio il poveretto,
Come vedete, e cieco attorno il manda,
Vorrebbe qualche carità in effetto,
Almen la grazia vostra v'addimanda;
Fate gli qualche ben, donne amorose,
Che gustar possa delle vostre cose.
Il poveretto è già condotto a tale,
Che non ha con chi fare il Carnasciale.

S'altro che dietro vien con dolce riso,
Con quel naso appuntato lungo e strano,
Ha fatto anche del ber suo Paradiso;
Tien dignità, ch' è pastor fiesolano,
Che ha in una sua tazza divozione,
Che ser Anton seco ha, suo cappellano.
Per ogni loco e per ogni stagione
Sempre la fida tazza seco porta,
Non ti dico altro, sino a processione.
E credo questa fia sempre sua scorta,
Quando lui muterà paese o corte;
Questa sarà, che picchierà la porta:
Questa sarà con lui dopo la morte,
E messa seco fia nel monimento,
Acciocchè morto poi lo riconforte;
E questa lascerà per testamento.
Non hai tu visto a procession, quand' elli
Che ognun si fermi, fa comandamento?
E i canonici chiama suoi fratelli,
Tanto che tutti intorno gli fan cerchio,
E mentre lo ricopron coi mantelli,
Lui con la tazza al viso fa coperchio.

Die Werke des Lorenz von Medici sind eigentlich noch nie vollständig gesammelt, obgleich sie es eher verdienten, als tausend andere, die der kleinliche Fleiß der Italiener der Vergessenheit entrissen hat. Der Erste, der die Sonnette und Canzonen des Lorenz sammelte, war der berühmte Buchdrucker Aldus Manutius in Venedig: Poesie volgari di Lorenzo de' Medici, 1554, wobei sich auch der Commentar des Dichters über seine Sonette befindet, sowie auch die Selve d'amore. Diese Sammlung wurde neu aufgelegt in Bologna, 1763, in welcher Ausgabe der Commentar weggelassen, aber die Satire Simposio (I Beoni) hinzugefügt ist. Das philosophische Gedicht l'Altercazione ist nach Roscoe gegen Ende des 15. Jahrhunderts, nachher aber nie wieder gedruckt worden. Die geistlichen Lieder sind zugleich mit denen seiner Mutter und anderer Glieder seiner Familie von Fr. Cionacci gesammelt unter dem Titel Rime sacre del magnifico Lorenzo de' Medici il Vecchio, di Madonna Lucrezia sua

Madre, e d'altri della stessa famiglia, racolte per Francesco Cionacci. Firenze, 1680. Zwei derselben befinden sich auch in der Aldinischen Ausgabe. Die Gedichte Ambra und Caccia col Falcone hat zuerst Roscoe aus einem Manuscript, das über drei Jahrhunderte in der Laurentianischen Bibliothek verborgen lag, in dem Anhang seiner Lebensbeschreibung abgedruckt, wo sich auch die Nencia da Barberino, die Confessione und mehrere vorher unbekannte Sonette, Canzonen und Kapitel befinden. Das Simposio findet sich auch in der Sammlung der Giunti in Florenz 1568, mit den Sonetten des Burchiello, Alamanni und Risoluto abgedruckt. Lorenzo's Carnevalslieder stehen mit vielen andern, die sein Beispiel angeregt hatte, in der Sammlung, welche Grazzini (Lasca) davon veranstaltete: Raccolta di Trionfi, Carri, Mascherate e Canti Carnascialeschi dal tempo di Lorenzo de' Medici. Firenze, 1559. — Es ist eine Schande für Italien, daß es seinen bedeutendsten Mann noch nicht einmal so weit zu würdigen gewußt hat, um durch eine vollständige und geordnete Sammlung seiner Dichterwerke ihn der Nachwelt und dem Ausland auch von dieser Seite her als den Ersten seiner Zeit, als den Wiederhersteller des Geschmacks und den zweiten Begründer der italienischen Poesie zu zeigen.

Kapitel 2.

Ursprung des Theaters.

Wir sind nun zu dem Drama als der letzten Dichtart gelangt, auf welche Lorenz Einfluß gehabt hat, indem er durch eine eigne Composition die bisher gebräuchlichen Vorstellungen der Mysterien veredelte und auf eine höhere Stufe der Kunst erhob. Obgleich übrigens hierin sein Verdienst in der That nur schwach ist, und er auf das eigentliche Drama höchstens nur entfernt und mittelbar gewirkt hat, so mag doch, da wir an der Schwelle des Theaters stehn und selbst noch zu Lorenzo's Zeiten die dramatische Literatur beginnt, hier der passende Ort sein, über die Vorübungen und ersten Keime dieser Dichtart und ihre Entwicklung in Italien einige Worte zu sagen.

Es ist merkwürdig, daß bei allen Völkern das Theater,

welches aus dem Kultus hervorging und im Anfang einen wesentlichen Theil desselben ausmachte, sich in dem Verlauf seiner Entwicklung immer mehr von dieser ursprünglichen Bedeutung entfernt, sich von seiner Wurzel ganz losgesagt und sogar das religiöse Gebiet sich unterworfen hat. Es ging gleichsam wie das menschliche Leben, dessen Darstellung es ist, aus dem Reich der Gefühle und der Sehnsucht, in welchem die Kindheit befangen ist, nach und nach in die Zeit der männlichen That und des Strebens und Ringens über. Bei den Griechen finden wir dieses Loswinden des Theaters aus den Armen der Religion sehr deutlich, und wenn in den letzten schönsten Zeiten griechischer Kultur noch Göttergeschichten auf der Bühne dargestellt wurden, so geschah dies nicht sowol zum Dienst der Religion, sondern im Gegentheil die Religion diente mit ihrem mannigfaltigen höchst plastischen und dramatischen Stoff dem Schauspiel. Von den Römern, die früher der dramatischen Kunst ganz fremd waren, ist es bekannt, daß sie dieselben zuerst durch den Gottesdienst kennen lernten, indem sie bei einer Pest, die allen weltlichen und geistlichen Mitteln nicht weichen wollte, zuletzt Histrionen aus Etrurien kommen ließen, um durch ihre Darstellungen den Gottesdienst zu vervielfältigen und den Zorn der Götter zu besänftigen. Auch bei ihnen trat die Bühne nach und nach ganz aus ihrer ursprünglichen Bahn heraus, und die Lustspiele des Terenz haben schon nicht die geringste Beziehung zum Kultus mehr. Auf dieser Stufe stand also schon das Theater, als es den Italienern, bei welchen ja auch schon in den ältesten Zeiten diese Kunst ihre Anfänge durchgemacht hatte, überwiesen wurde [1]).

---

1) Die Italiener hatten von jeher, und auch die Römer, neben der eigentlichen Komödie, die sie später Commedia erudita nannten, auch die ausgelassenen mimischen Vorstellungen, aus welchen sich dann die Commedia dell' arte bildete, und diese Mimen scheinen nie unterbrochen gewesen zu sein. Bei dem Verfall des römischen Reichs verlor das Theater in Rom wol von seiner alten Würde, aber es wurde nicht ganz aufgehoben, denn die Mimen fuhren fort, ihre Fabeln darzustellen, auch selbst nach den strengen Edikten des Arkadius und Honorius (L. 15. de Pagan. Cod. Theodos., et Cod. Justin. eod. tit. l. 4). Nur verbesserten sie ihre Licenzen und die wenig ehrbaren Costüme nach den Vorschriften der Religion. So daß wir durch das Zeugniß des Cassiodor wissen (Lib. I, epist. 20), daß unter der

Allein diese erste Entwicklungsperiode war bei den neuen Völkern verloren und unbrauchbar geworden. Die christliche sehnsüchtige Richtung fand, besonders in der ersten Zeit durch den heidnischen Gegensatz aufs Aeußerste verstärkt, in der vollkommensten Form der heiter sinnlichen Kunst keine Befriedigung, und suchte im Gegentheil jede Spur des Alterthums abzustreifen, obgleich grade das Alterthum mit seiner plastischen Kraft unbewußt zu der Verkörperung der neuen Idee in dem Kultus den Grund legte. Besonders wurde das heidnische Schauspiel nach und nach völlig aus der Kultur ausgemerzt, und aus dem Eifer, mit welchem die Kirchenväter gegen den Besuch des Theaters eiferten, läßt sich abnehmen, welchen Einfluß dieses auf die Richtung der Volksbildung gehabt habe. Die christliche Kultur mußte also von dieser Seite von vorne anfangen, und obgleich sie die vollendeten Muster der dramatischen Kunst vor Augen hatte, so befolgte sie doch, eben wegen dieser gänzlichen Lossagung vom Heidenthum, denselben langsamen und allmäligen Gang, den das Theater auch bei den Griechen durchgemacht hat. Wie bei diesen entwickelte es sich nach und nach aus den kirchlichen Aufzügen, Processionen; man nahm nach und nach die Mimik zu Hülfe, und gab lebendige aber stumme Gemälde aus der biblischen Geschichte oder aus dem Leben der Heiligen. So trat diese Kunst für eine lange Zeit in dieselbe Bahn und befolgte dieselbe Bestimmung, wie bei den Griechen. Sie gab dem Gottesdienst eine gewisse Pracht, beschäftigte die Phantasie, diesen mächtigen Hebel des Willens, ungemein mit religiösen Vorstellungen, nährte und belebte die Andacht und diente als Ausdruck der allgemeinen Gesinnung des Danks, der Freude und Verehrung gegen einen Heiligen. Es läßt sich dabei ein gewisser Unterschied zwischen der alten und neuen Entwicklung nicht verkennen. Die

---

Herrschaft Theodorich's Komödien aufgeführt wurden, sowie auch Ammianus Marcellinus der Mimen zu jener Zeit rühmlich erwähnt. Selbst während des gänzlichen Umsturzes der italienischen Zustände sind wol die scenischen Darstellungen und besonders die Mimen nicht ganz verloren gegangen. Denn Thomas von Aquino (II, 2. Quaest. 168. Art. 3 in Resp. ad tertiam) spricht von den Komödien seiner Tage als von einem Schauspiel, welches schon mehrere Jahrhunderte vor ihm gebräuchlich war.

Griechen hatten einen Kultus der Natur, in den jedes Individuum auf gleiche Art eingeweiht war. Sinnlichkeit war die Grundlage und das Gefühl der Leiter dieses Kultus; der geistige Antheil blieb ausgeschlossen und wirkte nur in den Geheimnissen weniger Philosophen. Die religiösen Darstellungen waren daher nichts Gemachtes, nichts absichtlich zu einem Zweck Vorbereitetes oder Verabredetes, sondern der natürliche und ungezwungene Ausdruck eines allgemeinen Gefühls, das alle zugleich erhob und begeisterte, und wie sich aus diesen symbolischen Darstellungen nach und nach das Schauspiel entwickelte, so ging auch das ganze Volk in seiner Entwicklung mit fort, die dramatische Kunst blieb fortwährend allgemeines Eigenthum, ihre Ausbildung war ein Theil der nationalen Ausbildung, und in demselben Zeitpunkt, wo die Tragiker ihre Meisterwerke in den Olympischen Spielen vorlasen, war auch selbst das gemeine Volk an derselben Stelle seiner höchsten Kultur angelangt und konnte in dem poetischen Wettstreit zu Gericht sitzen. Das Christenthum war dagegen ein rein geistiger Kultus, der alle Vorstellungen und Thätigkeiten in das höhere Gebiet der Abstraktion hinaufzog; seine Dogmen, in die nur wenige Gelehrte eingeweiht waren, entfernten es ganz von dem Volk, dessen sinnlicher Natur man doch zuletzt durch eben jene allegorischen Darstellungen die Lehrsätze nur sehr unvollständig beibringen konnte. Diese sinnliche Anschauung mußte bald mißverstanden werden, da der Schlüssel dazu nur einer geringen Klasse gehörte, die noch dazu, durch unreine Nebenabsichten verleitet, mit unbedingter Macht die Volksbildung niederhielt. Als daher der Zeitpunkt gekommen war, wo nach dem natürlichen Gang, den die griechische Kunst befolgte, das Schauspiel sich durch jene Darstellungen entwickeln sollte, fand es sich, daß die gleichmäßige Höhe nationaler Bildung, jenes weite Feld einer allgemeinen Denk- und Gefühlsweise, eines gemeinschaftlichen Sehnens und Strebens, worin allein ein Genie aufkeimen und sich zum Schaffen zeitgemäßer und nationaler Werke begeistern und nähren kann, gänzlich fehlte. Das Volk ergötzte sich an Possen oder an Darstellungen, die durch ihre Beilage, durch Pomp und fremdartigen Zweck ganz ihre ursprüngliche religiöse Natur verloren hatten, und die Gebildeten waren ganz aus ihrer Zeit und Sphäre gerückt und klammerten sich ängstlich an die

Alten, oder brachten, wenn sie original waren, ganz wunderliche Werke hervor, woran weder ihre Zeit noch ihr Volk zu erkennen waren.

Tiraboschi gibt sich eine ganz unnöthige Mühe, um genau zu ermitteln, wann das regelmäßige Schauspiel seinen eigentlichen Anfang genommen hat. Es entstand eben nach und nach aus den Dialogen der allegorischen Aufzüge, in so unmerklichen Abstufungen, und die religiösen Darstellungen dauerten dabei immer noch fort, daß kein eigentliches Merkmal die Abgrenzung beider genau bestimmt. Der Geschmack an Aufzügen war durch den pomphaften Kultus immer wach gehalten, leichter Sinn, Reichthum und Luxus hatten diesen Geschmack immer mehr befördert und viele heitere, selbst ausgelassne religiöse Feste entweder noch von den Römern angenommen oder hinzugefügt, wie das Carneval, eine italienische Erfindung, das Narrenfest, von dessen Feier in Konstantinopel die Nachrichten bis ins 10. Jahrhundert hinaufreichen, das Eselsfest, das Fest der Unschuldigen u. s. w. Es ist bekannt, daß die christlichen Feste, die oft mit den heidnischen in die Zeit zusammenfielen, zuerst von dem Volk noch ganz mit der alten heidnischen Ausgelassenheit gefeiert wurden, ja daß man sich anfangs neben den christlichen auch manche heidnische gar nicht nehmen ließ, und daß die Geistlichen, nachdem sie lange durch Verbote, Predigen, Unterdrücken und Strafen vergebens dagegen gekämpft hatten, kein anderes Mittel mehr sahen, um diesen Greueln Einhalt zu thun, als daß sie die zum Bedürfniß gewordnen Lustbarkeiten in die Kirche herüberzogen und die Bacchusfeste und Saturnalien zur Verherrlichung christlicher Heiligen feiern ließen. Sie gaben dadurch den Festen eine höhere Weihe, und hatten das Mittel in der Hand, sie anständiger zu machen. Als aus dem Chaos der Völkerwanderungen sich eine regelmäßigere Politik gebildet hatte und eine gewisse Ruhe und Ordnung in das gesellschaftliche Leben gekommen war, erwachte ganz besonders der Geschmack an Aufzügen, und die Kirche, welche sich damals jeder Richtung bemächtigte, führte dieselbe in den großen Processionen an den Festtagen der Heiligen ein. Diese Aufzüge bei den großen Processionen waren zuerst blos stumme mimische Darstellungen aus dem Leben der Heiligen, und sie haben sich als solche lange erhalten, selbst als

die Blüte des italienischen Theaters längst vorüber war. So beschreibt Riccoboni (Réflexions sur les différents Théâtres de l'Europe p. 73) eine solche Procession, die er am Frohnleichnamsfeste in Genua aufführen sah. An verschiedenen Plätzen der Stadt waren in den Straßen, durch welche der Zug ging, Theater aufgebaut, in welchen in dem Moment des Vorbeiziehens von Priestern oder Schülern oder andern Personen eine Scene aus dem alten oder neuen Testament aufgeführt wurde. Auf einem von den Fischern errichteten Theater zeigte sich das Meer; Christus befahl durch Mimen den Aposteln ihre Netze auszuwerfen, und in dem Augenblick als das Sacrament vorbeigetragen wurde, zogen die Apostel ihre Netze heraus, die mit einer Menge vorher in das Meer geworfner Fische angefüllt waren. Riccoboni führt noch ähnliche mimische Darstellungen an.

Bei diesen Aufzügen konnte der lebendige Volksgeist leicht auf den Gedanken kommen, den allegorischen Figuren auch Dialoge zu geben, die sich zuletzt zu einem abgerundeten Ganzen zusammenreihten. Ja, es ist eigentlich noch gar nicht ausgemacht, daß die stummen biblischen Darstellungen dem eigentlichen Drama vorausgegangen seien. Denn die geschriebenen geistlichen Dramen, von denen noch Manuscripte übrig sind, reichen bis ins 9. Jahrhundert hinauf. Wenn man die Processionen, die die Leidensgeschichte Christi vorstellen, in ihrer langen Folge von Bildern mit einem Epos vergleichen könnte, so lag die Idee sehr nahe, ihnen in der Form des Drama mehr Anschaulichkeit und somit nachdrücklichere Wirkung zu geben. So entstanden abgesondert von den Processionen die dramatischen Darstellungen verschiedener Gegenstände aus der biblischen Geschichte und den Legenden, welche man im Allgemeinen Mysterien nannte. Man scheint die Sache anfangs sehr ernst genommen und als gutes Mittel der Belehrung für das gemeine Volk betrachtet zu haben, dem darin von seinem Christenthum so viel beigebracht wurde, als ihm zu fassen erlaubt war. Daher wurden sie von den Priestern, Mönchen und Pilgrimen in Kirchen oder auf Kirchhöfen aufgeführt und zwar in lateinischer Sprache, die man damals zu allen Werken gebrauchte, welche ein aufrichtiger Ernst ins Leben gerufen hatte. Die Gegenstände der Darstellung waren sehr verschieden und nach ihnen erhielten auch die Darstellungen selbst

verschiedene Namen. Die Mysterien aus dem alten Testament hießen Figure, die aus dem neuen Vangelii, die Glaubensartikel wurden mit dem allgemeinen Namen Misteri benannt, einzelne Thaten aus dem Leben der Heiligen wurden in Esempii, ihr ganzes Leben aber in Istorie oder Commedie spirituali vorgestellt. Doch kommen alle diese Benennungen nicht auf den Titeln, sondern erst im Lauf des Stückes vor und vorn steht nur der allgemeine Name Rappresentazione. Historische Beweise von dramatischen Darstellungen an den Hauptfesten der Christen, wie Weihnachten, Fest der unschuldigen Kinder, Epiphania, Palmsonntag, Charfreitag und Ostern finden sich noch in den Schriftstellern bis ins 4. Jahrhundert hinauf (A. F. v. Schack, Gesch. der dramat. Liter. und Kunst in Spanien. 1. Band. S. 19 ff.)

In der Zeit, da sich die italienische Sprache geltend machte und folglich der Nationalcharakter selbständiger hervortrat mit seiner Leichtfertigkeit und Oberflächlichkeit, konnte der bloße Ernst nicht mehr der einzige Volkslehrer sein. Das Latein flüchtete sich in die gelehrten Gesellschaften, und die vulgäre Sprache, die sich in dem Ideenkreis der Provenzalen gebildet hatte, diente einer niedrigern Sphäre dieser dramatischen Kunst. Die Mysterien erhielten neben ihrer frühern ernsten Bestimmung nun auch den Namen und Charakter von Farsen, worin besonders die Belustigung des Volks bezweckt wurde. Zwischen den Gesprächen schaltete man Gesänge ein und besonders erhielt der Teufel die Rolle des Possenreißers. Dieser Hang zum Possenhaften trat später immer noch mehr hervor und machte sich neben der heiligen Tendenz so sehr geltend, daß man nicht nur nach der ernsten Darstellung zur Abspannung des gesteigerten Gefühls eine Posse zum Besten gab, sondern auch in den Mysterien selbst das Trivialste mit dem Heiligen ohne Sinn und Geschmack vermischte. Einige solche burleske Farsen von Pietro Antonio Caracciolo, welche in Neapel zur Zeit des Königs Ferdinand I. aufgeführt wurden, hat Napoli Signorelli beschrieben (Vicende della Coltura nelle Due Sicilie, T. III. p. 364).

Die ältesten Nachrichten von Darstellungen der Mysterien in Italien reichen bis in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts. Bei genauern Nachforschungen lassen sich vielleicht noch frühere

Beweise auffinden, denn von andern Ländern, wie Frankreich, sind solche Darstellungen zwei Jahrhunderte früher nachgewiesen. Nach einigen alten Chroniken wurde in Padua zu Ostern 1243 im Prato della Valle ein solches Schauspiel aufgeführt. Auch in Friaul war an den Pfingsttagen 1298 eine große Vorstellung der Leiden Christi, der Auferstehung, der Himmelfahrt, der Ausschüttung des heiligen Geistes und des jüngsten Gerichts, die in dem Erzbischöflichen Hofe von der Geistlichkeit aufgeführt wurden (Muratori, Script. Rerum ital. Vol. XXIV, p. 1205). Noch früher, schon 1264, wurde sogar in Rom eine eigne Brüderschaft gegründet, die Compagnia del Gonfalone, welche die jährlich in der Charwoche im Coliseo aufzuführende Passion leitete. Von ihrer Amtsthätigkeit existirt noch ein Zeugniß in der großen und feierlichen Aufführung der Passionsgeschichte am Charfreitag (das Jahr ist ungewiß, fällt aber in die Mitte des 15. Jahrhunderts): La Rappresentazione del Nostro Signor Gesù Cristo, la quale si rappresenta nel Colliseo di Roma il Venerdi Santo con la SS. Resurrezione istoriata, an welchem drei Verfasser gearbeitet haben, Giuliano Dati von Florenz, Bernardo di mastro Antonio von Rom und Mariano Particappa. Die Vorstellungen solcher Brüderschaften dauerten zu Rom bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts, an andern Orten aber noch länger. Bemerkenswerth ist noch die Compagnia dei Battuti, die im Jahr 1261 in Treviso zu diesem Zweck zusammentrat. Sie hatte die Kanonici der dortigen Kathedrale förmlich verpflichtet, ihr jährlich für die Rolle der Maria und des Engels zwei Geistliche zu liefern. Hierher gehört wol auch die von Villani berichtete große Vorstellung der Hölle auf dem Arno zu Florenz im Jahr 1304, bei welcher Gelegenheit die Brücke alla Caraja mit einer Menge von Zuschauern zusammenbrach und in den Fluten versank. Aus dem 15. Jahrhundert führt Maffei (Verona illustr. Part. II. p. 202) eine lateinische Tragödie von der Passion Christi von Bernardino Campagna an, und eine andere lateinische über denselben Gegenstand von Tommaso da Prato und Treviso wird ebenfalls in dieses Jahrhundert versetzt.

Der größte Pomp und Aufwand wurde aber im 15. Jahrhundert in den italienischen heiligen Farsen in Florenz entfaltet.

Dort hatte der blühende Handel und der steigende Wohlstand die Vergnügungssucht und den Luxus aufs Höchste gesteigert, und nicht sowol der Inhalt des Stücks als vielmehr die größtmögliche Pracht der Aufführung war nun dem schaulustigen Publicum die Hauptsache. Sie wurden theils auf öffentliche Kosten, theils von Privatpersonen gegeben, die dabei ihren ganzen Reichthum zur Schau trugen und sich, wie die Römer mit ihren ludis circensibus, damit um die Gunst des Volks bewarben. Jeder der 4 Distrikte der Stadt feierte an 4 Tagen im Jahr das Fest seines Schutzheiligen, die ganze Stadt gemeinschaftlich aber das Johannisfest zu Ehren des allgemeinen Schutzpatrons. Diese Vorstellungen wurden, wie schon gesagt, meist in den Kirchen gegeben und dabei fand eine Verschwendung und ein Prachtaufwand in den Decorationen, dem ganzen Apparat von Maschinen, Feuerwerk, der Anordnung von Tänzen, Gesängen und ganzen Schlachten statt, wie sie wol im Verhältniß bei keiner Aufführung der neuern Zeit gesehn wurde. Zu den ältesten italienischen, noch aufbewahrten, von Tiraboschi angegebenen Darstellungen in Florenz gehört der „Abraham und Isak" in Ottava Rima von Feo Belcari, zuerst in der Kirche der Santa Maria Maddalena im Jahr 1449 aufgeführt, sowie auch die Rappresentation des Barlaam und Josaphat von Bernardo Pulci und eine andere von des Letztern Gattin.

Allein sowie die übrigen Dichtungsarten, so verdankte auch diese im 15. Jahrhundert dem großen Lorenz von Medici ihre Regeneration, Veredlung und die Regelmäßigkeit, welche dann nach und nach zum eigentlichen Drama führen konnte. Diesem universellen Geist und feinen Kunstkenner war es vorbehalten, den oft geschmacklosen Vorstellungen eine bessere Richtung, edlere Tendenz und würdige Form zu geben. Daraus, daß er in seiner Rappresentation griechische und römische Gottheiten an der Stelle der christlichen Heiligen und Märtyrer einführte, läßt sich die Absicht erkennen, die dramatische Composition durch Annäherung an das Antike zu verbessern; und wenn er allerdings durch dieses Mittel auf einen falschen Weg gerathen ist, der leider durch seine vielen Nachahmer immer fester getreten wurde, so machte er doch durch diese ganz in seiner Zeit liegende Heraufbeschwörung des Alterthums auf dieses und seine Muster

aufmerksam, die unter andern Umständen und bei einem freiern Studium ohne Zweifel das italienische Theater zu weit höhern Resultaten gebracht hätten als zu Trissino's Sofonisba und Rucellai's Rosmunda. Lorenzo de' Medici schrieb eine Rappresentazione di S. Giovanni e S. Paolo in Ottava Rima, mit eingelegten Gesangstücken (herausgegeben mit einer Einleitung von Lionacci, mit andern Rime sacre von Lorenzo, Florenz 1680). Lionacci vermuthet wol mit Recht, daß Lorenzo mit dieser Mysterie die Hochzeit seiner Tochter Magdalena mit Franz Cibò, Nipoten des Papstes Innocenz VIII., feiern wollte und daß seine eignen Kinder Rollen darin übernahmen. Ginguené (in seiner Hist. litt. d'Italie IV, c. 22) glaubt sogar, daß die Rolle des alten Konstantin des Großen von Lorenzo selbst gespielt worden sei. Diese Vermuthung, welche wenigstens von Niemanden widerlegt ist, gibt dem ganzen Drama ein besonderes Interesse und den Worten des alten Konstantin eine große Bedeutung, die gewiß damals bei der öffentlichen Feier, die zugleich ein Familienfest war, ihre Wirkung auf die Zuschauer nicht verfehlte, wenn der alte Kaiser seinen Zepter niederlegte und seinen Söhnen nachdrückliche Lehren gab und ihnen die Grundsätze einzuprägen suchte, denen er und seine Vorfahren ihren Rang und ihr Ansehn zu verdanken hatten (S. bes. die Stanze 98 ff. und 133 ff.). Der Inhalt des Stücks ist das Märtyrerthum der beiden heiligen Brüder Giovanni und Paolo (nicht der Apostel), Eunuchen im Dienst der Tochter Constantin's des Großen Constanza. Diese ist krank am Aussatz, wird aber von der heiligen Agnes durch ein Wunder geheilt, was ihre beiden Diener, die Eunuchen Johann und Paul bewegt, zum Christenthum überzutreten. Der alte Kaiser wird unterdessen der Regierung überdrüssig und übergibt mit Auseinanderlegung seiner Regierungsprincipien die Zügel der Herrschaft seinen Söhnen, auf welche aber bald, immer in demselben Stück, Julianus Apostata folgt. Dieser will die beiden Eunuchen zum Heidenthum bekehren, läßt sie aber, da sie standhaft bleiben, hinrichten. So wenig dramatischen Werth, nach unserm Maßstab, dieses Stück haben mag, so merkwürdig ist es durch die verschwenderische Ausstattung, mit der es gegeben wurde. Die Pracht der Coulissen, die Menge der auftretenden Personen, die Aufzüge des kaiserlichen Hofes

und zwei große Schlachten entschädigten die Menge, die überdies nur sehn wollte, für den Mangel an Handlung und interessanten Situationen. Die heilige Agnes erscheint überdies der Constanza und verrichtet ihr Wunder, die Madonna selbst läßt sich auf das Grab des Märtyrers San Mercurio nieder, und beide steigen einmal auf einer Maschine in Form einer Wolke vom Himmel herab. Am Ende erhebt sich Mercurius aus dem Grab, um in der Schlacht den Kaiser Julianus aufzusuchen und tödtlich zu verwunden. Die Genesung der Constanza aber wird durch Feste, Schmäuse, Tänze und Gesänge gefeiert.

Ungefähr in dieselbe Zeit fallen drei andre große ähnliche Darstellungen, bei Gelegenheit eines Besuchs, den der Herzog Galeazzo Maria Sforza von Mailand mit seiner Gemahlin Bona, Schwester des Herzogs Amadeus von Savoyen, im März 1471 bei Lorenzo von Medici abstattete. Die Reise dieses Mailänder Fürsten, die er mit einem reich equipirten Gefolge von 2000 Mann machte und die ihn 200,000 Ducaten gekostet haben soll, gibt eine Vorstellung von dem ungeheuern Reichthum der italienischen Großen damaliger Zeit, aber auch von ihrer unsinnigen Ostentation und Verschwendungssucht. Indessen da er zum Theil gekommen war, um die Schätze der Florentiner kennen zu lernen und ihre prachtvollen Feste einmal mitzugenießen, so war seine Anwesenheit für diese eine Veranlassung zu ähnlicher Verschwendung. Unter andern Lustbarkeiten wurden ihm und seinem Gefolge zu Ehren drei große Mysterien aufgeführt, das eine stellte die Verkündigung der heiligen Jungfrau, das zweite die Himmelfahrt Christi und das dritte die Ausgießung des heiligen Geistes über die Apostel vor. Bei dem letzten, welches in der Kirche San Spirito aufgeführt wurde, ereignete sich ein Unglück. Durch das viele Feuer nämlich, das dabei gebraucht wurde, gerieth die Kirche in Brand und wurde gänzlich zerstört. So ward der Geschmack an solchen Mysterien dadurch immer mehr befestigt, daß man sie sowol für jetzt zeitgemäßer einrichtete, als auch überhaupt ihnen eine Form gab, die sich nach dem jedesmaligen Zeitgeist und Geschmack erweitern oder verengern ließ. In die Fußtapfen Lorenzo's trat in Florenz zunächst Antonio Alamanni mit seiner Conversione di Santa Maddalena.

Auch andre Städte blieben nicht in dem Interesse an solchen

Schauspielen hinter Florenz zurück, wie die feierliche Vorstellung von der Auferstehung Christi in Mailand 1475 beweist, die nach einer alten von Tiraboschi angeführten Chronik vor mehr als 80,000 Zuschauern gegeben worden sein soll, sowie in Modena die Aufführung der Mirakel des heiligen Geminiano, die auf öffentlichem Platz gegeben wurde. Ganz besonders nahm sich aber der Kardinal Pietro Riario in Rom der prachtvollen Ausstattung dieser Mysterien an, und die Durchreise der Prinzessin Eleonora von Aragonien, welche zur Vermählung mit Herkules I. von Este 1473 nach Ferrara ging, war eine erwünschte Veranlassung zu solcher Kunstausstellung. Nach einer Menge andrer Lustbarkeiten, so sagt ein altes Diarium bei Tiraboschi, ließ der Kardinal den ganzen Platz der SS. Apostoli bedecken und rings umher Logen von gewirkten Tapeten und Gänge aufrichten, und über dem Portal der Kirche ebenfalls eine reich geschmückte Loge und ließ von einer florentiner Gesellschaft die Mysterie der heiligen Susanna aufführen. Darauf am Dienstag, so fährt die Chronik fort, wurde die Passionsgeschichte, am Mittwoch die Mysterien von Johannes dem Täufer und von S. Jacobus gegeben, dann am letzten Juni eine große allegorische Vorstellung von dem Tribut, der den Römern, als sie noch die Welt beherrschten, entrichtet wurde, wobei unter andern auch 70 mit verschiedenen Dingen beladene Maulesel vorkamen, alle mit tuchenen Decken bedeckt, worauf das Wappen des Kardinals gestickt war. Und vor dieser Darstellung war die große Mysterie von der Geburt Christi mit den Magiern und von der Auferstehung.

Aus den Mysterien entwickelten sich die Moralitäten, die im 15. Jahrhundert sehr üblich waren und dort Fausti genannt wurden. Es waren meist Allegorien, in welchen die aus den Mysterien genommenen allegorischen Personen, wie Glaube, Hoffnung, Tod u. s. w., besonders aber die mythologischen Personen agirten. Das 15. Jahrhundert bewegte sich allgemein in seiner Kunst in dem Gebiet der Allegorie. Das Studium des griechischen und römischen Alterthums übte eine tyrannische Herrschaft aus, und man wußte sich der Mythologie bei den eben so strengen Forderungen des Christenthums nicht anders zu erwehren, als daß man sie zur lebendigern Darstellung christlicher Tugenden

anwendete. Während aber die Mysterien nur buchstäbliche Darstellungen aus der biblischen Geschichte und Legende waren, so brachte bei den mythologischen Personen schon eine Art Charakterzeichnung und ihre bei den Alten so mannigfaltig verflochtene Geschichte eine gewisse Verwicklung oder Art von Plan in die Moralitäten. Nach der allgemeinen Tendenz des Zeitalters und Volks mußten auch diese Darstellungen einen burlesken Anstrich haben und die Laster erhielten darin die Rolle der Lustigmacher. Eine solche Moralität findet sich in den Gedichten des Notturno Napolitano, unter dem Titel Fausto di virtù, von einem gewissen Giovanni Gerosolimitano von Siena verfaßt, in welchem drei Philosophen zuletzt von der Tugend, der sie bei allen Anfechtungen der Laster standhaft und treu geblieben waren, mit Ruhm gekrönt werden. Diese Art des Drama scheint besonders bei Hochzeiten sehr üblich gewesen zu sein, und dahin mag wol das von Quadrio (Tom. V, p. 62) angeführte, von Ferdinando Silva von Cremona verfaßte Gedicht in italienischen Versen, „der getreue Liebhaber", gehören, welches bei der Hochzeit der Bianca Maria Visconti mit Franz Sforza aufgeführt wurde. Einer ähnlichen, viel prachtvolleren, fast monströsen Darstellung erwähnt Tiraboschi, welche von Bergonzo Botta in Tortona 1489 bei der Durchreise der Prinzessin Isabella von Aragonien, Gemahlin des Herzogs Giangaleazzo Sforza verfaßt wurde. Hier erschienen auf der Bühne zuerst Orpheus, Amor und die Grazien, die eheliche Treue, Merkur und die Fama, nach ihnen ziehen herein Semiramis, Helena, Medea und Cleopatra, welche verrufene Weiber von der ehelichen Treue hart angefahren, im Wettstreit besiegt, zum Schweigen und zur Flucht gebracht werden; nach ihnen treten als entgegengesetzte Tugenden auf: Penelope, Lucrezia, Tomiris, Judith, Porzia und Sulpitia, welche natürlich den hohen Zuschauerinnen manches Schmeichelhafte sagen, und den Zug schließt Silenus. In dieser sowie in den meisten dramatischen Darstellungen waren nach dem Geist der Zeit und zur Erhöhung des festlichen Eindrucks, mehrere Gesangstücke vertheilt (wie überhaupt die Musik einen Haupttheil des katholischen Kultus ausmacht), daher man sie fälschlich für die ersten Versuche der Melodramen oder gar der Opern gehalten hat. Auch in der frühesten italienischen Komödie, die doch

nur gesprochen wurde, waren zu den Akten einige Lieder oder Madrigale unter der Aufschrift Coro eingeschaltet. Denselben Irrthum in Hinsicht auf Sannazzar's Farse zur Feier der Eroberung von Granada, worin mehrere Ballette vorkommen und einige allegorische Personen sich zu ihrem Gesang auf Instrumenten begleiten, hat Napoli Signorelli (Vicende della Coltura nelle Due Sicilie T. III, p. 371) bekämpft. Selbst in den ältesten regelmäßigen italienischen Tragödien kommen Musikstücke und Gesänge vor, daher zum Beispiel Poliziano's Orfeo für eine vollständige Oper gehalten wurde, sowie des schon erwähnten Neapolitaners Notturno Tragödie, l'Error femmineo, in Ottava und Terza Rima, worin einige Stanzen von vier Musikern gesungen wurden. Im 16. Jahrhundert war diese Manier noch gewöhnlicher und wurde selbst bei den prosaischen Dramen angewendet.

Solche Vorstellungen der Mysterien gingen dem eigentlichen Drama voraus, und dieses entwickelte sich ganz unvermerkt aus ihnen und bestand eine lange Zeit neben ihnen. Denn in fast allen diesen Mysterien und Moralitäten herrschte zuletzt eine solche Vermischung des Profanen mit dem Heiligen, ein solcher Uebermuth des Trivialen und Burlesken, daß es ohne die Beziehung auf den Kultus, der doch bei den meisten noch sichtbar ist, kaum möglich wäre, sie von den ersten dramatischen Versuchen zu trennen, welche ja ebenfalls entweder zur Feier von Thaten der Könige und Fürsten, oder zur Verherrlichung eines Sieges der heiligen Sache verfaßt wurden, und wobei derselbe dichterische Apparat, besonders die allegorische Einmischung antiker und moderner Götter und Heiliger zu bemerken ist. Auch der äußern Form nach nähern sie sich ganz den Mysterien; sie sind entweder gar nicht in Akte, damals Tempi genannt, oder in sechs abgetheilt, ihre Zwischenakte sind mit Musikstücken und Gesängen ausgefüllt, und die Personen, welche auftreten, sind eben so gemischter Art wie bei den Mysterien, Götter und gemeine Menschen, Possenreißer und Fürsten. Sie wurden gewöhnlich Frottola, Farsa, Tragicommedia genannt. Der älteste und merkwürdigste der bekannten derartigen Tragiker, obgleich sie diesen Namen gar nicht verdienen, ist der berühmte Historiker Albertino Mussato von Padua, ein Zeitgenosse Dante's. Er schrieb zwei

lateiniſche Tragödien, die Achilleis, wovon Achilles der Haupt-held iſt, und Eccerinis, wozu die zu ſeiner Zeit noch ganz neue Geſchichte des Tyrannen Ezzelino von Padua das Argument ge-geben hat. Die griechiſchen Tragiker waren damals noch ganz unbekannt und Muſſato nahm ſich den Seneka zum Muſter, den er in einigen unglücklichen Stellen erreichte, in andern aber nur verzerrte. Seine Eccerinis, die uns hier am meiſten intereſſirt, obgleich in einem kraftloſen und wenig eleganten Styl abgefaßt, doch einen nationalen Gegenſtand behandelt und dadurch immer einige Originalität des Verfaſſers beurkundet, iſt in 5 Akte ein-getheilt, deren jeder mit einem Chor endigt. Im erſten Akt er-zählt die Mutter ihren beiden Söhnen, Ezzelino Alberico, wer ihr Erzeuger ſei, und dieſer, von welchem ein mattes Bild ent-worfen wird, iſt der Dämon. Der zweite Akt dreht ſich um die Erzählung eines Boten von dem Unglück des Vaterlands und dem Glück des Tyrannen. In dem dritten unterhält ſich dieſer mit ſeinem Bruder von den ſchon glücklich vollführten Planen und von neuen Unternehmungen. Die Einnahme von Padua wird ihnen gemeldet und ſie gehen mit ihren Truppen ab, um dieſe Stadt wieder zu gewinnen. Sogleich erzählt der Chor Ezzelino's Zug und Sieg, ſeine Rückkehr nach Verona und die ſchreckliche Metzelei der Gefangenen. Nun häufen ſich die Begebenheiten, denn im 4. Akt erzählt ein Bote den ganzen Krieg des Tyrannen in der Lombardei, die gegen ihn gebildete Ligue und ſeinen Tod. Den ganzen 5. Akt nimmt die Erzäh-lung von dem Tod ſeines Bruders Alberico ein (Ginguené, VIII, 16). — Auch Petrarca verſuchte ſich in dieſer Gattung und ſchrieb die Komödie Philologia, wie er ſelbſt in einem Brief ſagt, zur Beluſtigung ſeines Gönners, des Kardinals Jo-hann Colonna. Er ſah aber ſelbſt ein, daß ſie nichts taugte, und wollte ſie nicht einmal ſeinen Freunden mittheilen, ſodaß keine Copie derſelben mehr übrig iſt. Auch Giovanni Manzini dalla Motta, aus der Lunigiana im 14. Jahrhundert gebürtig, ſchreibt in einem ſeiner Briefe von einer Tragödie, die er über den Fall des Antonio della Scala in Verona gedichtet habe, und theilt einige Verſe aus derſelben mit, die ſelbſt den unermüdli-chen Tiraboſchi von der weitern Bekanntſchaft abgeſchreckt haben. Auch Pierpaolo Vergerio ſchrieb in ſeiner Jugend eine Komö-

die, betitelt: Paulus, Comoedia ad Juvenum mores corrigendos.

Im 15. Jahrhundert erwachte eine große Luſt an der dramatiſchen Kunſt, wozu eines Theils die nun mehr ausgebildeten Myſterien führten, beſonders aber das allgemeine Studium der alten Dichter beigetragen hat. Tragödien und Komödien kommen nun häufiger vor und ſelbſt Akademien beſchäftigen ſich mit der Aufführung derſelben; ſie wurden aber deswegen doch bis weit über die Hälfte dieſes Jahrhunderts in lateiniſcher Sprache, als der einzig würdigen der Gelehrten, abgefaßt. Gregorio Corraro, ein Venetianiſcher Patrizier († 1464), ſchrieb in ſeinem 18. Jahr die Tragödie Progne in lateiniſchen Verſen. Leonbattiſta Alberti ſchrieb in lateiniſcher Proſa ſeine Komödie Philodoxeos, welche 10 Jahre lang für das Werk eines alten Schriftſtellers gehalten und als ſolches ſehr bewundert wurde, bis man wußte, daß ſie von ihm war. Leonardo Bruni von Arezzo verfaßte die Polixena und Ugolino von Parma die Philogenia. Merkwürdiger, weil ſie über einen Gegenſtand aus der neuern Geſchichte verfaßt iſt, iſt die Tragödie De captivitate Ducis Jacobi, von Laudivio von Neapel, Mitglied der Panormitaniſchen Akademie. Der Held des in 5 Akte mit Chören eingetheilten Stücks iſt der bekannte General Jacopo Piccinnino, welcher von dem König Ferdinand dem Katholiſchen gefangen und nachher auf deſſen Befehl ermordet wurde. Der 4. Akt gibt eine Unterredung Ferdinands mit dem Scharfrichter über die Behandlung des Generals, der ſich dem König im Vertrauen auf ſeine Zuſage übergeben hatte, der Henker bringt mit ſeinen Gründen für die Ermordung durch und vollzieht dieſe in einer andern Scene vor den Augen des Publicums. — In Bergamo befindet ſich in einem alten Codex noch eine lateiniſche Komödie, Armiranda von Giammichele Alberto von Carrara, auf deren Titel ganz beſonders angemeldet iſt, daß ſie aufgeführt wurde Ludis Megalensibus Calixto III. Sacerdote Max. Friderico III. Caesare, Francisco Foscareno Venet. Duce Benedicto Victurio et Leonardo Contareno Patavii Praetoribus. — Secco Polentone von Padua (im Anfang des Jahrhunderts) ſchrieb eine lateiniſche Komödie in Proſa, Lusus Ebriorum, welche ſpäter 1482 in Trient ins Italieniſche überſetzt

und unter dem Titel Catinia als die erste gedruckte Komödie betrachtet wurde.

Man bemerkt hier deutlich, wie auch im Drama in diesem Jahrhundert die gelehrte Partei sich von der Volspartei schied. Sie überließ der letztern die Farsen in den Mysterien, aus welchen sich nachher die Volkskomödie entwickelte und bildete für sich das regelmäßige Trauer- und Lustspiel aus. Aber es läßt sich dadurch bemerken, in welche Unbestimmtheit und Wesenlosigkeit sie dieses Losreißen vom nationalen Boden führte. Grade in der Tragödie blieben die Gelehrten in den Anfängen noch eher in dem volksthümlichen Kreise, nahmen häufig den Stoff aus ihren eignen Geschäften und ließen sich von dem Nationalgefühl und dem modernen christlichen Schwunge begeistern. Aber hier wurden sie bald durch die philologische Auffassung der alten Kunstwerke und durch den Maßstab einer fremden Kritik, in welche sich ihre ganze Richtung nicht zu finden wußte und die sie daher in todte Formnachahmung zwängte, irre geführt, was noch den unglücklichen Umstand verschlimmerte, daß überhaupt die italienische Dramatik sich nicht mit innerer Naturnothwendigkeit aus der vorher vollständig ausgebildeten Lyrik und Epik entwickelte, sondern die Gelehrten nur äußerlich durch den Fortschritt der Mysterien und das Beispiel der Alten auf diese Form geriethen. Hingegen die Lustspieldichtung, welche grade aus der Gegenwart und nächsten Umgebung Blut und Nerven ziehen sollte, welcher die naive Volksthümlichkeit die wahre Seele verleiht, war diesen Gelehrten fremd, und kaum daß unter ihnen einige unglückliche Nachahmungen der Alten erschienen waren, so gaben sie diese Dichtart bald ganz auf und man begnügte sich lange mit den Komödien des Plautus und Terenz.

Besonders war in Rom um das Jahr 1480 eine äußerlich glänzende Periode für das Theater. Dort nennt sich selbst Giov. Sulpizio von Veroli, welcher unter Innocenz VIII. Professor der schönen Wissenschaften war, als den Ersten, welcher nach langem Zwischenraum Rom wieder eine lateinische Tragödie gezeigt habe; es ist aber von dieser nicht einmal mehr der Titel übrig. Der eigentliche Erneuerer des römischen Theaters war der berühmte Pomponio Leto, der Stifter der Academia Romana, deren Mitglieder er mit gleichem Eifer beseelte und ihre Einübungen und

Vorstellungen leitete. Als die erste in der Reihe dieser Darstellungen wird Plautus' Asinaria genannt, wozu die Bühne auf dem Quirinalischen Hügel aufgerichtet war. Bald darauf im Carneval 1484 ward die Geschichte des Kaisers Konstantin in Scene gesetzt und in dem Vorhof des päpstlichen Palastes, wo sonst gewöhnlich die nach Hof reitenden Kardinäle von den Pferden stiegen, aufgeführt, während der Papst selbst aus einem Fenster zusah. Das Stück scheint einen außerordentlichen Eindruck gemacht zu haben, denn derjenige, welcher die Rolle des Konstantin spielte, behielt nachher bis an seinen Tod den Namen dieses Kaisers (Muratori, Script. Rer. Ital. XXIII, p. 194). Ganz besonders verdient um das Wiederaufleben des Theaters in Rom machte sich der Kardinal Rafaello Riario, Bruder des schon erwähnten Pietro. Aus einem Brief des Sulpizio von Veroli ergibt sich, daß er sich mit den Akademikern des Pomponio Leto in Verbindung setzte und ihre Darstellungen auf alle Art und selbst mit großem Aufwand seines Reichthums beförderte, sodaß sie neben den glänzenden Darstellungen der Mysterien bestehen konnten. Bald ließ er sie vor einer ausgesuchten Gesellschaft und in Gegenwart des Papstes Innocenz VIII. im Castel S. Angelo, bald in seinem Palast, bald auch öffentlich vor dem ganzen Volk auf dem Forum, das er ganz mit Tüchern vor der Sonne schützen ließ, spielen und sorgte freigebig für Schmuck und äußere Ausstattung der Bühne. Auch für die Aufführung eines großen Schauspiels von Carlo Verardi ließ er in seinem Palast eine prachtvolle Bühne errichten und lud dazu den Papst und das ganze Collegium der Kardinäle ein. Der Gegenstand dieses Schauspiels war der Sieg des Königs Ferdinand des Katholischen bei Granada, wodurch die Macht der Mauren in Spanien gänzlich gebrochen wurde, eine Begebenheit, die in ganz Italien großen Jubel erregte und besonders in Rom durch eine Menge Festlichkeiten gefeiert wurde. Das Schauspiel selbst, in lateinischer Prosa, hat den Titel Historia Boetica, und ist in der That doch weiter nichts als die Erzählung der Belagerung in Gespräche gesetzt. Uebrigens so wie dieses, zeigt auch ein anderes Stück von Verardi, wie weit die dramatische Kunst bei den Italienern in dieser Zeit noch in ihrer Kindheit zurück war und wie wenig sie für den rechten Einfluß

der alten Muster reif waren. Dieses andre ist eine Tragikomödie, ebenfalls aus dem Leben des Königs Ferdinand, und zwar über seine glückliche Rettung von einem Mordattentat. Der Titel ist Ferdinandus servatus. Verardi verfaßte es in Prosa und sein Neffe setzte es in lateinische Hexameter, theilte es aber eben so wenig wie das vorige in Akte ab. Der König Ferdinand wird von einem Mörder verwundet und durch ein Mirakel des heiligen Jacobus geheilt. Die handelnden Personen sind Pluto, Alekto, Tysiphone, Mägera, Ruffo (der Mörder), die Königin, die Amme, St. Jacob, der Kardinal Mendoza und der Chor. Pluto gibt in einem Athem sein Urtheil über Christus und Mahomed und spricht zugleich von Piritous, Kastor, Orestes und Herkules. — Auch in Neapel, dessen Hof mit dem spanischen verwandt war, erweckte die Eroberung von Granada große Festlichkeiten. Unter andern verfertigte auch der berühmte Dichter Sannazaro eine Farse, worin zuerst Mahomed auftritt, über seine Niederlage klagt und vor der christlichen Armee flieht, darauf der Glaube und die Freude in angemessnem Costüm über die Vertreibung der Heiden triumphiren und eine große Maskerade mit Ballet den Schluß macht. Dieses Stück, welches vielmehr zu den Allegorien als zu den Dramen gehört und mit vielen Gesängen und Tänzen durchflochten ist, wurde am 4. März 1492 in Gegenwart des Herzogs Alphons von Calabrien in Neapel aufgeführt.

Doch war man in Rom, ungeachtet des Aufwands in den Bühnen, noch nicht auf den Gedanken gekommen, ein ständiges Schauspielhaus zu bauen. Dieser Ruhm gebührt den Herzogen zu Mantua, sowie auch derjenige, daß dort das erste italienische Trauerspiel zur Aufführung kam. Die Gonzaga, und besonders der erste Herzog Friedrich, zeichneten sich durch fürstliche Begünstigung des Theaters aus, welche bei jeder Feier eine Hauptrolle spielte. Und so geschah es, daß bei einem Feste 1472, das dem Kardinal Franz Gonzaga zu Ehren veranstaltet wurde, der gerade anwesende berühmte Gelehrte und Liebling des Lorenzo von Medici, Angelo Poliziano, auf Bitte des Kardinals in zwei Tagen mitten in dem festlichen Tumult sein Trauerspiel Orfeo schrieb, welches in der Geschichte der italienischen Literatur als das erste Stück von eleganter Diktion und mit einigermaßen

regelmäßiger und interessanter Handlung Epoche machte. Man hat dieses Stück, in dessen Druck und Herausgabe der Dichter sehr ungern willigte[1]), verschieden beurtheilt, weil es, wie Tiraboschi nachgewiesen hat, von unwissenden Abschreibern und Herausgebern sehr verstümmelt worden ist. Nach einem in Reggio aufgefundenen alten Codex ist aber die Komödie ganz regelmäßig in 5 Akte getheilt und fehlt dort besonders die so bitter getadelte lateinische Ode in Sapphischem Versmaß zum Lob des Kardinals, welche Orpheus bei seinem ersten Auftreten auf der Bühne außer allem Zusammenhang soll hergesagt haben. Der Inhalt der Tragödie ist einfach die Geschichte des Orpheus, wie er in die Unterwelt steigt, seine Gattin zu befreien, sie aber durch unvorsichtiges Umschauen verliert, darüber trostlos allen Freuden der Liebe entsagt und zur Strafe für diesen Entschluß von dazu kommenden Bachantinnen getödtet wird.

Der erste Akt ist eine reine Idylle. Der Hirte Mopsus kommt im Suchen seines verirrten Kalbes zu Aristäus. Dieser

---

1) Wie Polizian überhaupt, nach der Richtung der Gelehrten seiner Zeit, auf seine italienischen Gedichte wenig Werth legte, so hatte er auch seinen Orfeo als ein eilfertiges Produkt, das nur auf einen Abend seinen Gönner belustigen sollte, gar nicht der Aufbewahrung werth gehalten. Als er einige Zeit nach der Aufführung erfuhr, daß seine Freunde, und besonders Carlo Canale, das Stück mit Sorgfalt aufbewahrten, schrieb er an den Letztern, um ihm zu bezeugen, wie unwürdig einer solchen Ehre er seine Composition hielte, die nach seinem Wunsch eher von ewiger Vergessenheit bedeckt sein sollte, und erst auf deren inständiges Bitten willigte er in die Herausgabe desselben. In dem oben genannten Brief an Canale sagt er aber unter Anderm: Solevano i Lacedemoni, quando alcun loro figliuolo nasceva o di qualche membro impedito, o delle forze debile, quello esponere subitamente, nè permettere che in vita fosse riservato, giudicando tale stirpe indegna di Lacedemone. Così desiderava ancor io, che la favola di Orfeo fosse di subito non altrimenti che esso Orfeo lacerata, cognoscendo questa mia figliuola essere di qualità da fare più tosto al suo Padre vergogna che onore. — — Viva però, poichè a voi così piace; ma ben vi protesto, che tale pietà è una espressa crudeltà: e di questo mio giudizio desidero ne sia questa epistola testimonio. E voi che sapete la necessità della mia obbedienza, e l'angustia del tempo, vi priego, che con la vostra autorità resistiate a qualunque volesse la imperfezione di tale figliuola al Padre attribuire.

befiehlt seinem Knaben das Thier zu suchen und unterhält unterdessen den Mopsus von seiner Leidenschaft zu Orpheus, Gattin, und singt ihm eine Canzone zu ihrem Lob. Im zweiten Akt verfolgt Aristäus die Eurydice, welche am Bache durch den Biß einer Schlange getödtet wird. Eine Dryade erzählt den Uebrigen den Unfall, welche nun ein allgemeines Klaglied anstimmen. Im dritten Akt wird dem Orpheus die Trauerbotschaft gebracht, und er beschließt in die Unterwelt zu dringen, um durch seinen Gesang den Tod zum Mitleid zu bewegen. Der vierte Akt ist Actus negromanticus überschrieben, denn wir finden nun Orpheus in der Unterwelt, er besänftigt den Cerberus und die Furien, dringt bis zu Pluto und trägt ihm in fünf Stanzen seine Bitte um Rückgabe seiner Gattin vor, die ihm unter der bekannten Bedingniß gewährt wird. Aber er schaut zu früh zurück und Eurydice ist für immer für ihn verloren. Der fünfte Akt ist der Actus bacchanalis, weil darin Orpheus, als er eben im Schmerz der Liebe für immer entsagt, von den Bacchantinnen, die ihn belauscht hatten, getödtet wird. Daß bei der Aufführung dieses Stücks in jener Zeit des Luxus und der Pracht für Sinnenrausch hinlänglich gesorgt war, läßt sich denken, und der Dichter genügte diesem Bedürfniß durch die Wahl des Gegenstandes, durch öftere Anbringung der Musik und die Veranlassung frappirender und erschütternder Dekorationen. Besonders gab der 4. Akt der Phantasie der Maschinisten hinlänglichen Spielraum, die Unterwelt mit allen Schrecken auszustatten. Die getheilte Bühne zeigte auf der einen Seite den Eingang zum Tartarus, auf der andern Seite das Innere, den Cerberus, die Furien, Ixion's Tod, des Sisyphus Stein, das Faß der Danaiden und selbst den Tantalus im Wasser, denn auf alle diese weist des Pluto Rede hin. Aber man muß dem Dichter die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß, wenn er auch keine wirkliche Tragödie schrieb, einzelne Theile ein dichterisches Talent beweisen, und wenn er das Stück wirklich in nur zwei Tagen schrieb, so muß er in einer begeisterten Stimmung gewesen sein, die es nur bedauern läßt, daß ihn die gelehrte Richtung seiner Zeit von dem wahren nationalen Kunststreben abzog. Das Dramatische ist in dem Stück im Ganzen schwach, eine weitere Charakterentwicklung, als sie in der alten Fabel schon im

Allgemeinen angedeutet ist, nicht zu finden. Dagegen aber ist das idyllische und lyrische Element, wie auch in den Dichtungen des Lorenzo von Medici, vorherrschend. Der erste Akt erinnert ganz an den Meister der römischen Eklogen, und wenn wir die Ballate des Mopsus nicht grade für ein Meisterwerk halten wollen, so ist schon der Klaggesang der Dryaden im zweiten Akt durch seinen lyrischen Schwung viel vollendeter, in steigender Begeisterung läßt der Dichter den Orpheus in der Unterwelt seine flehenden Stanzen des alten Zauberſängers würdig vortragen, bis endlich die wahrhaft klassische Dithyrambe der Mänaden den Schluß macht. Die Italiener rechnen es ihm zur großen Ehre an, daß er grade die erste italienische Dithyrambe gedichtet habe, es mag ihm aber eher zum Ruhm gereichen, daß ihn kein späterer Dichter in dieser Gattung übertroffen hat. Das ganze Stück lautet:

Ciascun segua, o Bacco, te,
Bacco, Bacco, oè, oè.
Di corimbi, e di verd' edere
Cinto il capo abbiam così,
Per servirti a tuo richiedere
Festeggiando notte e dì.
Ognun beva: Bacco è qui;
E lasciate bere a me.
Ciascun segua etc.
Io ho vuoto già il mio corno,
Porgi quel cantaro in qua;
Questo monte gira intorno,
O 'l cervello a cerchio va;
Ognun corra in qua o in là,
Come vede fare a me.
Ciascun segua etc.
Io mi moro già di sonno,
Sono io ebra o sì o no?
Più star dritti i piè non ponno,
Voi siet' ebri, ch' io lo so.
Ognun faccia com' io fo:
Ognun succe come me.
Ciascun segua etc.

Ognun gridi Bacco, Bacco,
E pur cacci del vin giù.
Poi col sonno farem fiacco,
Bevi tu, e tu, e tu.
Io non posso ballar più.
Ognun gridi oè, oè.
Ciascun segua, o Bacco, te.
Bacco, Bacco, oè, oè.

Das Beispiel von Mantua erweckte in vielen Städten Nacheiferung. Der Herzog Ludwig Sforza ließ in Mailand ebenfalls ein Theater eröffnen, und der Herzog von Ferrara reiste oft mit großem Gefolge hin, um die festliche Darstellung zu sehn. In Venedig wurde 1494 eine italienische Komödie von Jacobo Nardi, l'Amicizia, aufgeführt, welche Merkur mit einem Prolog eröffnete. Nirgends aber fand die dramatische Kunst bessre Aufnahme und angelegentlichere Pflege, als an dem prachtliebenden und reichen Hof zu Ferrara. Der Herzog Herkules I., welcher in Prachtliebe mit den mächtigsten Königen wetteiferte, ließ in dem Hof seines Palastes ein Theater errichten, wo eine lange Zeit die dramatischen Feste stattfanden. Sein Eifer in Beförderung des Theaters hätte einen bessern Erfolg verdient, und daß dem ungeachtet nur so wenige Nationaldramen an diesem Hof ans Licht traten und diese wenigen kaum die nachsichtigste Kritik befriedigen, während im Epos so Vorzügliches geleistet wurde, sollte uns fast den Beweis liefern, daß die dramatische Kunst nicht zu dem Geist der Italiener paßt. Der Herzog nahm daher zu den lateinischen Komikern seine Zuflucht und ließ sie theils von den an seinem Hof lebenden Gelehrten, theils von Fremden übersetzen. Die erste Aufführung war am 25. Januar 1486 die Menächmen des Plautus, an deren Uebersetzung er selbst geholfen hatte und deren würdige Ausstattung er sich 1000 Dukaten kosten ließ. Sie soll aber auch die Bewunderung von ganz Italien erregt haben, und von weiter Ferne, von Mantua, Bologna, selbst von Florenz waren die Fürsten und Herren mit großem Gefolge gekommen, um Zeuge dieses Schauspiels zu sein. Die zweite geschah am 21. Januar des folgenden Jahrs und dazu hatte der Fürst Niccolò von Corregio ein Originalstück, eine Art Hirtendrama, Cefalo, in 5 Akten in Ottava Rima, geliefert,

welches er selbst aber im Prolog nicht recht zu bestimmen wußte, daher er Jedem nach seinem Ermessen überließ, es Komödie oder Tragödie zu nennen. Fünf Tage darauf war wieder ein großes Fest in Ferrara und wurde der Amphitryo von Plautus gegeben. Die lateinischen Komödien fanden solchen Beifall, daß man sie öfters bei Festen wiederholte, z. B. 1491 bei der Vermählung des Alfonso von Este mit der Anna Sforza, 1493 bei dem Besuch des Ludwig Moro. Den Amphitryo hatte Pandolfo Collenuccio in Terza Rima übersetzt, derselbe schrieb aber auch eine Originatragödie, Joseph, für dasselbe Theater. Noch eine Menge andrer Gelehrten waren fortwährend mit Uebersetzungen des Plautus und Terenz beschäftigt, wie Guarini, und alle diese Stücke gefielen so gut, daß in einem Monat, im Februar 1499, drei derselben, **Trinummus** und **Penulus** von Plautus und **Eunuchus** von Terenz zwei und dreimal wiederholt wurden. Unter den Originalschauspielen bemerken wir nur noch zwei Tragödien von Antonio von Pistoja in Terza Rima und mit Gesängen (die eine **Filostrato e Pamfila**, die andre **Demetrio**, König von Theben) und den **Timone** des Bojardo (Verfassers des Verliebten Roland) in 5 Akten und Terza Rima, den dieser auf Verlangen des Herzogs von Ferrara gedichtet hatte und der gewöhnlich für den ersten Versuch im italienischen Lustspiel angesehn wird. Dieser Timone ist übrigens nichts anders und der Verfasser gab ihn auch für nichts anders, als eine versifizirte Uebersetzung des Gesprächs von Lucian unter demselben Namen. Denn der Titel heißt: **Timone, Commedia tradotta da un dialogo di Luciano, a compiacenza dell' ill. Sgr. Ercole Estense Duca di Ferrara.** —

Tiraboschi theilt zwei für die Geschichte des Theaters zu Ferrara wichtige Briefe mit. Der eine ist vom Herzog selbst an den Franz Gonzaga von Mantua, worin der Erste sich entschuldigt, dem Andern nicht die gewünschten Copien der aufgeführten Plautinischen und Terenzischen Lustspiele schicken zu können, weil die Schauspieler, welche sie aufführten, sich mit ihren einzelnen Rollen nach allen Ländern hin, besonders nach Neapel und Frankreich zerstreut hätten, woraus also erhellt, daß hauptsächlich von Ferrara aus sich die dramatische Kunst nach den andern Ländern hin verbreitete. Der andre Brief ist von dem

Prior des Benediktinerklosters an den Herzog Herkules vom Jahr 1503 und begleitet einen Pack Schauspiele, die in Florenz gegeben wurden, und die der Prior nach Ferrara schickt, nicht damit der Herzog von den Florentinern die Schauspielkunst lerne, sondern damit er ersehe, wie groß der Unterschied zwischen seinen und den Florentinischen Schauspielen sei, in welchen letztern die Possen unter die heiligsten Dinge gemischt seien.

In Rom war die glänzendste Zeit für das italienische Theater die Regierung des Papstes Leo X.; doch fehlten besonders dort alle Elemente für die tragische Kunst. Dieser Mediceer liebte allerdings die Poesie, und die unermeßlichen Reichthümer, die ihm Dummheit und Aberglaube aus allen Ländern Europa's sammelten, flossen zum großen Theil an seine Tafel, die täglich von lustigen Reimern und Possenreißern belagert war, und er nahm alle an, wenn sie ihn nur mit ihren Versen belustigten. Diese Vorliebe für die komische Dichtung unterdrückte jedes ernste Genie, was ohnedies in Italien eine Seltenheit war. Um auch die Komödie in Rom zu heben, ließ der Papst die Akademiker von Siena an seinen Hof kommen, welche sich die Gesellschaft der Rohen, Congrega de' Rozzi, nannten und sich schon längst in Siena durch ihre burlesken Darstellungen einen Ruf erworben hatten. Diese machten auf einer im Vatikan (Rom hatte noch kein ständisches Theater) errichteten Bühne die römischen Prälaten mit den Lustspielen des Plautus und Terenz und mit ihren Originalpossen bekannt. Unter den von den Rozzi in Siena aufgeführten Komödien ist nur Eine bemerkenswerth, und zwar hauptsächlich wegen ihres Inhalts, weil denselben auch Shakspeare in einer Komödie bearbeitet hat, wie man sogleich aus dem Inhalt ersehn wird. Dies ist die Virginia, oder auch ohne besondern Titel die Komödie des Bernardo Accolti von Arezzo, den wir schon als Sonettendichter unter dem Namen l'Unico Aretino haben kennen lernen. Die Fabel des Stücks ist aus der 9. Novelle der 3. Giornata des Decamerone von Boccaccio genommen. Virginia, die Tochter eines Arztes und in der Heilkunst erfahren, verliebt sich in einen Fürsten. Der König, der auch Lehnsherr dieses Fürsten ist, liegt gefährlich krank. Virginia unternimmt die Heilung desselben und verlangt zum Lohn die Hand jenes Fürsten. Der König wird geheilt und der Fürst,

der eine gewisse Camilla mit der größten Leidenschaft liebt, muß wider seinen Willen der Retterin seine Hand geben. Er weiß sich aber nicht in sein Schicksal zu ergeben und entfernt sich gleich nach der Trauung. Alle seine Freunde suchen umsonst die Sache zu Gunsten der Virginia zu vermitteln. Er willigt endlich, von den Fürbitten ermüdet, ein, die Tochter des Arztes als seine Gemahlin anzuerkennen, unter der Bedingung, daß sie ihm einen kostbaren Ring, den er nie vom Finger zieht, und zweitens einen Sohn bringe, den er selbst mit ihr erzeugt hat, und setzt darauf seine Werbungen bei der Camilla eifrig fort. Virginia folgt ihm nun verkleidet und weiß die Camilla und ihre Mutter in ihr Interesse zu ziehn. Dort wird nun die Intrigue so eingeleitet, daß der Fürst mit seinem Ring eine Nacht bei der Camilla erkaufen muß und dann Virginia ihrer Freundin Stelle einnimmt. Auf diese Art werden beide Bedingungen erfüllt und Virginia die anerkannte Gemahlin des Fürsten. — Die Aufführung dieser Komödie zeugt freilich noch von der Kindheit der dramatischen Kunst, aber auch von dem lähmenden Einfluß, den die petrarchische Sonettenwuth auf die italienische Poesie überhaupt ausgeübt hat, indem auch dieses Lustspiel, wie fast alle übrigen Compositionen dieser Art sich nicht über die lyrische Sphäre hat erheben können.

Wir sind nun über den Ursprung des italienischen Theaters hinaus an der glänzenden Periode desselben angelangt, welche mit Ariost's Cassaria, Bibbiena's Calandra und Trissino's Sofonisba anfängt. Die geschichtliche Uebersicht jener Anfänge führt uns noch zu einigen Bemerkungen. Es scheint vorerst im Allgemeinen, daß die Italiener zur ernstern Tragödie nicht organisirt sind und darin nie etwas Ausgezeichnetes leisten werden. Ihre ganze Natur, ihr Hang zu oberflächlichem Sinnenreiz, zu schnell vorübergehenden, abwechselnden Eindrücken und Genüssen, ließ sie mit besonderer Vorliebe immer mehr das Aeußere, die Form vervollkommnen, worüber sie den tiefer liegenden Inhalt oft übersahen. Daher warf sich in den frühesten Zeiten ihr dramatisches Talent nur auf die Mimik, worin sie Meister und Lehrer der Römer waren; bei dem Wiedererwachen der Kunst erhielten bald die Opern, Ballette und ähnliche theatralische Ergötzungen die Oberhand, wobei die dramatische Bedeutung gänzlich

untergeordnet war; und selbst bei dem Tragiker Alfieri liegt der tragische Ernst oft nur in der Form, in der energischen, oft auch gezwungen abgeschnittenen und gepreßten Sprache, die er sich eigens dazu gebildet zu haben scheint, keineswegs aber in dem Sinn der Handlung. Wie sehr die Italiener an der Form hängen, zeigt sich in ihrer ängstlich sklavischen Nachahmung der Form der alten Komödie und noch in der starren Festhaltung der lateinischen Sprache, die sie in jenem Jahrhundert für jedes Geisteswerk ausschließlich wählten, das ihrer Meinung nach auch im Sinn und in der Bedeutung den Alten gleichkommen sollte. Alle Werke jener Zeit aber, die echt national und in italienischer Sprache abgefaßt waren, streiften in das Gebiet des Leichtfertigen oder Komischen. Dieser besondere Hang zum Oberflächlichen, zur äußern Form hinderte denn auch das tiefe Eindringen in den Charakter und ließ sie deswegen die eigentliche dramatische Plastik, das vollkommne Herausarbeiten eines Charakters vernachlässigen, wovon sich auch in ihrer ganzen dramatischen Literatur wenig Spuren finden. Daneben bemerkt man bei ihnen die Unmöglichkeit, sich für irgend ein Werk einen erhabnen Standpunkt zu einer großartigen allgemeinen Auffassung zu gewinnen, wozu freilich auch ihre völlige Unkenntniß fremder Zustände und Nationalitäten und die dadurch erzeugte Einseitigkeit gewirkt hat. Dieser Mangel zeigt sich in ihrem noch immer spukenden Localpatriotismus, er zeigt sich auch in ihrer Geschichtsliteratur, die meistens eine unübersehbare Reihe sehr fleißig gearbeitete Municipalgeschichten gibt. Was dagegen in der dramatischen Kunst in der niedern Sphäre des blos Förmlichen, des schnell vorübergehenden Genusses gehörte, wurde von ihnen mit besonderer Vorliebe ausgebildet. Sowie sie daher früher ihre Atellanen hatten, so bildete sich in der neuern Zeit vorzugsweise die in vieler Beziehung jenen ganz ähnliche Komödie aus dem Stegreif aus, in deren Possen aber der enge, kleinliche Municipalgeist die Hauptrolle spielte. Aus jenem angeführten Charakterzug erklärt sich auch im 15. Jahrhundert die ausschließliche Aufführung der alten Komödie, da man doch die griechischen Tragiker ebenso gut kannte. Es war derselbe Zug, der sich auch zu den ungereimten Possen hinneigte, womit man die heiligsten Dinge würzen zu müssen glaubte.

Kapitel 3.

Dichter aus dem Kreis Lorenzo's de' Medici.

Ehe wir zur Geschichte der Ritterepopöe übergehn, möge hier noch einiger Dichter erwähnt werden, welche sich um Lorenz von Medici schaaren. Zuerst die Brüder Pulci. Von ihren Lebensumständen ist wenig bekannt geworden, denn sie begnügten sich alle drei mit der Freundschaft der Mediceischen Familie und lebten, fern von allen Staatsgeschäften, nur ihrer Neigung zur Dichtkunst. Doch sollen sie zu einer der ältesten und vornehmsten florentinischen Familien gehören. Der älteste der Brüder scheint Bernardo gewesen zu sein, dessen Gedichte wenig bekannt, nicht einmal alle gedruckt worden sind. Auch in ihnen spricht sich als Hauptzug die Rückkehr zur Natur aus, die überhaupt das Hauptverdienst in den Gedichten des Lorenzo und seines Kreises ausmachten und die bessere Periode der italienischen Literatur vorbereitete. Dieser Zug gab ihm, wie auch Lorenz und Poliziano, die Vorliebe zur Idylle und Naturschilderung, und damit verbundne und vielleicht aus ihr hervorgehende Sanftheit der Gesinnung trieb ihn zum Elegischen hin, von welcher Seite er selbst die Lyrik behandelte. Er machte sich zuerst bekannt durch zwei Elegien, die eine zum Andenken an Cosmus von Medici, die andre auf den Tod der Simonetta, Geliebten des Julian von Medici; dann durch seine Uebersetzung von Virgil's Eklogen, die als die erste italienische gerühmt wird, durch einige selbst erfundne Idyllen und einige Mysterien aus der Passionsgeschichte, die damals Aufsehn machten. Seine Sonette, wovon Roscoe einige mittheilt, sind unbedeutend.

Der zweite der Brüder war Luca Pulci, welcher uns in der Geschichte der Ritterepopöe wieder begegnen wird. Hier erwähnen wir zuerst von ihm ein Gedicht, welches zwar manchen Bestandtheil und zuweilen auch den Schwung eines Epos hat, das wir aber doch nicht in jene Kategorie versetzen können. Dies ist die Beschreibung des großen Turniers, welches Lorenz von Medici 1468 gab und worin er selbst den Preis der Tapferkeit, einen silbernen Helm, davontrug [1]). Das ganze Gedicht

1) Diese Giostra del Magnifico Lorenzo de' Medici ist selten gedruckt

hat nur Werth als eine sehr genaue, oft kleinliche, aber klare und lebhafte Beschreibung der Begebenheit, deren aufmerksamer Zuschauer der Verfasser war. Es ist in Oktaven geschrieben. Die kleinsten Umstände in den Zurüstungen zum Kampfspiel und in dem Anzug der Kämpfer sind nicht vergessen. Die Kampfrichter werden alle genannt, die 18 Preisbewerber beschrieben und natürlich dem Lorenzo die meiste Aufmerksamkeit geschenkt. Seine genau geschilderte Rüstung, wobei sein Motto und seine Devise nicht übergangen ist, war ein Geschenk des Herzogs von Mailand, das erste Roß, das er nur zur Parade ritt, war ihm vom König Ferdinand von Neapel, sein Streitroß aber vom Marchese Borso von Ferrara verehrt worden. Daß den griechischen Gottheiten, wie Apollo, Venus und Amor, Rollen zugetheilt worden, war ein unglücklicher Einfluß der gelehrten Dichterpartei, und die ausführliche Beschreibung des Frühlings, in welchem das Turnier gehalten wurde, zeigt auch dieses Dichters Neigung zum Idyllischen, welche später noch mehr vorkommt. Aber in der Ausführung des Kampfes selbst erhebt sich der Dichter zu einiger Wärme und läßt uns in mehrern gelungenen Stellen theils sein Studium des Homer und Virgil, theils das der alten, in Italien allgemein bekannten Ritterromane erkennen. Lorenz kämpft zuerst mit Carlo Borromei, den er besiegt, alsdann mit Braccio von Medici, der seine Lanze mit solcher Gewalt gegen ihn stieß, daß sogar Roland dem Stoß hätte weichen müssen. Zum Glück traf er nicht, aber Lorenzo's Lanze zerbrach bei dem Anprallen in hundert Splitter. Er rannte darauf gegen Carlo von Forme, den er mit zerbrochenem Helm in den Sand warf; aber mit frischem Roß fuhr er nun mit größter Heftigkeit gegen Benedetto Salutati ein, „wie ein Falke, der senkrecht herabstürzt, eine Taube mitten aus der Schaar herausnimmt und mit starkem Flügelschlag wieder zur Höhe strebt."

Vedestu mai falcon calare a piombo,
E poi spianarsi e batter forte l'ale,
Ch'ha tratto fuor della schiera il colombo?
Così Lorenzo Benedetto assale,

---

worden. Man findet sie zugleich mit den Epistole und Ciriffo Calvaneo desselben Dichters in der Ausgabe von Florenz, 1572 in 4.

Tanto che l'aria fà fischiar per rombo.
Non va sì presto folgor, non che strale.
Dettonsi colpi che parvon d'Achille,
E balza un Mongibel fuor di faville.

Die Richtung des Luca zur Idylle und zur Naturschilderung macht sich besonders bemerklich in seinem Hirtengedicht **Dria-deo d'Amore** in vier Theilen in Ottava Rima. Eine Dryade aus dem Gefolg der Ceres, als diese ihre Tochter suchte, war in dem Apennin zurückgeblieben und hatte das Gebirge mit ihrer Nachkommenschaft bevölkert. Eine ihrer Nachkommen, Lora, Tochter des Apollo, hat ein Liebesverhältniß mit dem Satyr Severeo, Sohn des Merkur. Diana verwandelt den Satyr zur Strafe in ein Einhorn und richtet es so ein, daß Lora ihn auf der Jagd verfolgt und mit ihrem Pfeil erlegt, worauf er in einen Fluß verwandelt wird. Lora sucht indessen ihren Geliebten durch den ganzen Wald, und da eine Nymphe ihr das unglückliche Geheimniß entdeckt, kehrt sie aus Verzweiflung den Spieß gegen die eigne Brust und tödtet sich. Apollo verwandelt sie darauf in einen Fluß und vereinigt sie für immer mit dem Severeo. Wir vermuthen, daß diesem Gedicht eine wahre Begebenheit zum Grunde gelegen habe, wie dem Nimfale Fiesolano des Boccaccio und der Ambra des Lorenzo de' Medici. Ueberhaupt war diese Sitte unter den damaligen Dichtern sehr gewöhnlich, eine auffallende Begebenheit, meist aus dem Bereich der Liebe, in einer idyllisch-lyrischen Form zu idealisiren. Dem Lorenzo zu gefallen wurde dieses Gedicht auch verfaßt und ihm dedicirt. Der Severeo ist ein toskanisches Flüßchen, das aus dem Apennin hervorbricht und die Lora in sich aufnimmt. Nur hat der Verfasser die vielleicht ganz einfache Begebenheit zu sehr mit dichterischen Ausschmückungen überladen, durch welche wir den eigentlichen Gegenstand kaum noch zu erkennen vermögen, und ihr das idyllische Gewand in ganz anderm Sinn umgehängt, als Lorenz seiner Ambra. In dem letztern Gedicht hat sich der Schmerz um die verlorne Lieblingsbesitzung in der einfach schönen Composition veredelt und malt selbst den Verlust mit einer Wärme, die alle geborgten Farben überflüssig machte. Denn die Schilderung der schönen Insel gab sich von selbst, das leidende Verhalten, mit dem sie sich dem drängenden Unglück

ergeben mußte, erzeugte von selbst die Metamorphose in ein duldendes weibliches Wesen, sowie der verheerende Ungestüm des Flusses auf natürliche Art an einen rücksichtslosen Liebhaber erinnerte. In dem Oriadeo aber will es uns scheinen, als ob alle Elemente der Idylle erst mühsam zusammengesucht und dann nach einer Begebenheit geforscht worden sei, auf die sie wol anzuwenden wäre. In der Ambra zeigt sich ein schöner natürlicher Zusammenhang, hier aber ist die Allegorie gesucht und überladen.

Nicht viel glücklicher hat Luca Pulci seine lyrische Richtung in den achtzehn Heroiden kund gegeben, die er dem Ovid nachgeahmt hat. Wenn in den Heroiden überhaupt schon für den Dichter die undankbare Schwierigkeit liegt, sich nicht nur in fremde Gedanken und Empfindungsweise zu versetzen, sondern diese auch, als aus gemachten Zuständen erweckt, denselben angemessen darzustellen und aus ihnen eine lange Reihe von Gefühlen immer aus demselben Tone zu entwickeln: so war es auch eine unglückliche Idee, grade diese wenigst poetische Gattung, das Erzeugniß einer verderbten Zeit, einer üppigen Phantasie und eines lebhaften Geistes sich anzueignen. Der Erfolg mußte dem Beginnen entsprechen. Die Gedichte sind ohne Wärme und Leben, eine bloße Spielerei mit Empfindungen, die sich der Dichter aus seinem fleißigen Studium des Alterthums gesammelt hatte. Denn außer der ersten Dedikationsepistel der Lucrezia an Laurus, unter welchem Namen leicht die Lucrezia Donati und Lorenz von Medici zu erkennen waren, sind die übrigen Briefsteller lauter Personen aus der alten Mythologie und der römischen Geschichte. So schreibt Jarbas an die Dido, Deidamia an Achilles, Herkules an Jole, Aegistus an Klytemnestra, Hersilia an Romulus, Cornelia an Pompejus den Großen, Marcus Brutus an Portia, und sogar der alte Polyphem schreibt mit einem Kiesel auf einen Stein eine Epistel an seine Galatea, welche so anfängt:

Io ho imparato a scrivere una epistola.
O Galatea, amor tutto mi stritola,
Sì sento fiacco il suon della mia fistola,
Polifemo è quel che compone e titola.
Sopra una lastra scrive con un ciottolo,
E prima dell' udir da te capitola.

Der jüngste der Brüder, Luigi Pulci, den wir später

als Epiker wieder antreffen, hatte unstreitig am meisten dichterisches Talent, und ist daher zu bedauern, daß er so durchaus die niedre Richtung seiner Zeit und seines Volks, den ironischen Spott und die gemeine burleske Satire zu der seinigen gemacht hat, oder vielmehr, daß er ursprünglich sich ganz darin bewegte, wovon man auch viele Spuren in seinem größern Rittergedicht findet. Er genoß die vertrauteste Freundschaft des Lorenz von Medici, und es ist möglich, daß der an diesem Hofe, in der platonischen Akademie, in dem Verein der Dichter herrschende Ernst der Gesinnung und des Forschens in Luigi das entgegengesetzte Extrem hervorgerufen habe; kurz ein beißender und vernichtender Spott ergießt sich aus seiner Feder über Alles, über platonische Grundsätze und selbst kirchliche Lehren. Ein eignes Geschick führte ihn hierzu mit dem gleichgesinnten Kanonikus Matteo Franco zusammen, und beide Schüler des Burchiello führten nun, wie man sagt, zur Unterhaltung ihres hohen Gönners, eine Correspondenz in Sonetten, worin sie sowol sich selbst gegenseitig als auch alle höhern Interessen durch Spott niederzuwerfen suchten. Selbst diese Correspondenz war eine Ironie gegen das Publicum, denn sie lebten, der darin gehäuften giftigsten und schmuzigsten Beschimpfungen ungeachtet, in der ungestörtesten Freundschaft zu einander. Von welcher Art die Ausfälle oft waren, zeigt die Menge von Witzen, welche dem Franco seines Gegners Name (pulce, Floh) eingab. Von diesen Sonetten haben sich über 140 erhalten. Sie offenbaren mit den Produkten des Burchiello und seiner Nachahmer, sowie der Novellendichter schon ganz den Charakter, der sich im folgenden 16. Jahrhundert in seiner ganzen Stärke entwickeln sollte und da so nachtheilig auf die italienische Poesie gewirkt hat. Unglücklicher Weise hatte sich ihr Spott nicht auf den Kreis des Cynismus beschränkt, worüber sie damals von keiner Seite her Anfechtung erlitten hätten, sondern auch über Dinge verbreitet, worin die Kirche keinen Scherz verstand. Unter andern brachte Pulci in einem Sonett eine Untersuchung über die Natur der Seelen und ihren Zustand nach dem Tode[1]), was das Verbot

1) Das Sonett lautet:

Costor, che fan sì gran disputazione
Dell' anima, ond' ell' entri, o ond' ell' esca,

und die Verdammung der ganzen Sammlung durch die Inquisition zur Folge hatte. Vielleicht bewog ihn dies später, einige Gedichte geistlichen Inhalts zu verfassen, wie seine Confessione, sein Credo, ein Kapitel über den Vers: Populo mi und ein Kapitel und einige Sonette alla Croce und a Gesù Cristo (gedruckt in Florenz 1597 in 4.). Eine unglückliche Idee war es, des Lorenzo reizende naive Nencia da Barberino nachzuahmen, was Pulci mit seiner Beca da Dicomano that, worin er dieselbe Form und Sprache gebrauchte, dieselben bäurischen Ausdrücke anwandte, was aber, da die Grazie und natürliche Einfalt fehlt, eher einen widerlichen Eindruck machte. Die Zeit hat über alle diese Produkte gerichtet und sie der Vergessenheit übergeben.

Der berühmteste unter Lorenzo's Freunden war Angelo Poliziano. Leider gehört der bei weitem größte Theil seiner literarischen Thätigkeit nicht in unsre Untersuchung. Sein eigentlicher Name war Angelo Ambragini, den Namen Poliziano gab er sich von der durch ihren Wein bekannten toskanischen Stadt Monte Pulciano, wo er 1454 geboren war. Sein Vater, der als Opfer einer Privatfeindschaft fiel, hinterließ den früh

---

O come il nocciol si stia nella pesca,
Hanno studiato in sù 'n un gran mellone.
Aristotile allegano e Platone,
E voglion ch'ella in pace requiesca
Fra suoni e canti, e fannoti una tresca,
Che l'empie il capo di confusione.
L'anima è sol, come si vede espresso
In un pan bianco caldo un pinocchiato,
O una carbonata in un pan fesso.
E chi crede altro, ha il fodero in bucato,
E que' che per l'un cento hanno promesso,
Ci pagheran di succiole in mercato.
Mi dice un che v'è stato
Nell' altra vita, e più non può tornarvi,
Che appena con la scala si può andarvi.
Costor credon trovarvi
E beccafichi e gli ortolan pelati,
E buon vin dolci, e letti spiumacciati,
E vanno drieto a' frati.
Noi ce n'andrem, Pandolfo, in val di buja,
Senza sentir più cantar: Alleluja!

nach Florenz gekommenen Angelo in sehr drückenden Umständen; aber dieser hatte die Hülfsmittel, die ihm schon Peter von Medici, an den er empfohlen war, angedeihen ließ, so vortrefflich benutzt, daß er schon in seinem 14. Jahr durch griechische und lateinische Gedichte sich einen bedeutenden Namen machte. Aber auch mit Lorenz kam er in entferntere Beziehung, da er den Landino, Ficino und Argyropylus, so wie jener zu Lehrern hatte und sich ihm selbst einmal mit einem lateinischen Gedicht, worin er ihn um Unterstützung bat, näherte. Das schon besprochene große Turnier in Florenz änderte auf einmal seine Lage. Lucas Pulci hatte den Sieg des Lorenz in diesem Turnier gefeiert und sich dadurch einen glänzenden Erfolg bereitet. Dieser Umstand scheint mir am meisten den Entschluß in dem jungen Poliziano erweckt zu haben, durch eine ähnliche Arbeit sich dem Lenker der florentinischen Republik zu empfehlen und sein Glück dadurch zu begründen. So besang er den Sieg des Giuliano von Medici, wodurch er seinen Zweck vollkommen erreichte. Daß dies aber sein Zweck war und er diesen mehr als die Arbeit selbst vor Augen hatte, beweist nicht nur der Umstand, daß er, nachdem die Absicht erreicht war, das ganze Gedicht kaum angefangen liegen ließ und überhaupt die italienische Poesie so gering schätzte, daß er später nur noch einmal, und dies nur aus Rücksicht gegen einen hochstehenden Gönner, sich zu einer bedeutendern Composition in dieser Sprache hergab (Orfeo), sondern auch, daß das ganze Gedicht eigentlich an Lorenz gerichtet ist und dieser darin immer auf das schmeichelhafteste erwähnt wird, wie z. B. in der Stanze:

E tu ben nato Laur, sotto il cui velo
Fiorenza lieta in pace si riposa,
Nè teme i venti, o 'l minacciar del cielo,
O Giove irato in vista più crucciosa,
Accogli all' ombra del tuo santo stelo
La voce umil, tremante e paurosa;
Principio e fin di tutte le mie voglie,
Che sol vivon d'odor delle tue foglie.

Pulci besang den Lorenzo als Sieger in dem Turnier, Poliziano dessen Bruder Julian. Auf eine unbegreifliche Art sind schon bei den Zeitgenossen zwei Umstände unaufgeklärt und seitdem

in undurchdringliches Dunkel gehüllt geblieben, ob nämlich nur ein oder zwei verschiedene Turniere stattfanden, und wann Polizian sein Gedicht veröffentlicht habe. Nach Roscoe's kritischer Zusammenstellung aller Zeugnisse scheint es mir wahrscheinlich, daß im Jahr 1468 zwei Turniere waren, daß Lorenz in dem ersten Sieger blieb und sein Bruder in dem zweiten, welches vielleicht den folgenden Tag als Fortsetzung des erstern gegeben wurde. In dem angeführten Jahr zählte aber Polizian erst 14 Jahr, und diese frühe Jugend, verglichen mit mancher reifen Stelle im Gedicht gab den Gelehrten einen großen Anstoß in Bestimmung der Zeit der Abfassung. Uebrigens schrieb Polizian sein Gedicht auch nicht in demselben Jahr, sondern jedenfalls beinahe zwei Jahre später, als Lorenz die Regierung angetreten hatte, wie Ginguené aus der mitgetheilten Stanze richtig schließt; auch sah er erst den Erfolg, den Pulci mit seinem Gedicht hatte, und brauchte wol ungefähr ein Jahr zur Abfassung des seinigen. Diese fällt also wahrscheinlich zwischen das 17. und 20. Jahr seines Lebens.

Aus der ersten Stanze, welche die Exposition des Ganzen gibt, erfahren wir, daß nicht nur der Sieg des Julian, sondern auch seine Liebe Gegenstand des Gedichts sein soll, daher auch Amor von dem Dichter in zwei schönen Stanzen zum Beistand aufgerufen wird, besonders in der zweiten des Gedichtes:

O bello Dio, ch' al cor per gli occhi spiri
Dolce desir d'amaro pensier pieno,
E pasciti di pianto e di sospiri,
Nutrisci l'alme d'un dolce veneno;
Gentil fai divenir ciò che tu miri,
Nè può star cosa vil dentro al tuo seno;
Amor, del quale i' son sempre suggetto,
Porgi or la mano al mio basso intelletto.

Im Anfang wird der Held als kräftiger Jüngling in der schönsten Blüte seiner Jahre geschildert, in allen ritterlichen Uebungen Meister, ein großer Liebhaber der Jagd, allen Nymphen gefährlich; aber er verachtet Amors Macht, verabscheut der Liebe Freuden und Leiden, und ruft seinen Freunden und Allen, die in solchen Fesseln schmachten, strenge Vorwürfe zu, ermuntert sie sich von dieser „Pest" zu befreien und malt ihnen in schönen

Farben die Freuden und das freie Leben der Jagd. Wir haben hier gleich Gelegenheit, das Talent des Dichters zu Beschreibungen hervorzuheben, das wir schon als eine Haupteigenschaft an allen Dichtern aus Lorenzo's Zeit angeführt haben. In der 17. Stanze leitet er seine Beschreibung der Jagd mit den schönen Versen ein:

Quanto è più dolce, quanto è più sicuro
Seguir le fere fuggitive in caccia
Fra boschil antiqui fuor di fossa o muro,
E spiar lor covil per lunga traccia!
Veder la valle e 'l colle e l'aer puro,
L'erbe, i fior, l'acqua viva, chiara e ghiaccia!
Udir gli augei svernar, rimbombar l'onde,
E dolce al vento mormorar le fronde.

Amor hört die Schmähungen gegen ihn und von Zorn entbrannt beschließt er, seine Macht an dem trotzigen Jüngling zu zeigen und ihn durch ein paar schöne Augen zu besiegen. An einem schönen Frühlingsmorgen zieht Julian auf die Jagd, deren Beschreibung wieder ganz meisterhaft ist, Amor täuscht ihn durch das Bild einer schönen Hirschkuh und lockt den hitzigen Jäger tief in den Wald auf eine schöne blumige Wiese. Hier verwandelt sich die Hirschkuh in eine reizende Nymphe, der Liebesgott verbirgt sich in ihre Augen und schießt von da einen Pfeil in des Jägers Herz. Dieser wird bei dem Anblick der beim Flechten einer Blumenkette sitzenden Nymphe, deren Anmuth durch einige Stanzen geschildert wird, von so heftiger Liebe entzündet, daß er zitternd auf dem Flecke stehen bleibt, in ihre Betrachtung verloren. Endlich nähert er sich ihr und sie antwortet ihm auf seine Anrede mit süßer Stimme. Das Einbrechen der Dunkelheit trennt sie, und Julian, der von seinem Jagdgefolge noch die halbe Nacht im Wald gesucht wird, geht allein und gedankenvoll nach Hause. Amor, voll Freude über seine Rache, eilt nach der Insel Cypern, um seiner Mutter den Triumph zu erzählen. Nun füllt die ganze übrige Hälfte des ersten Buchs durch 58 Stanzen eine Beschreibung der Insel, des Palastes der Venus, ihrer Umgebung und Beschäftigung, worin der Dichter die köstlichsten Reize, welche die glühendste Phantasie in ein blumiges Gewand weben mag, vereinigt hat. Ariosto und Tasso nahmen

hier unstreitig ihr Muster zu den Zauberinseln der Alcina und Armida. Kein rauher Wind, kein Wechsel der Jahreszeit ist hier, sondern ewiger Frühling.

Nè mai le chiome del giardino eterno
Tenera brina, o fresca neve imbianca:
Ivi non osa entrar ghjacciato verno;
Non vento l'erbe, o gli arboscelli stanca:
Ivi non volgon gli anni il lor quaderno;
Ma lieta primavera mai non manca,
Che i suoi crin biondi e crespi all' aura spiega,
E mille fiori in ghirlandetta lega.

Da der Dichter einmal die alte heidnische Göttin in sein modernes Rittergedicht als wesentliche Leiterin der Intrigue eingeführt hat, so trägt es zur Belebung des Gemäldes sehr bei, daß die verschiedenen Nuancen der Liebe und der Leidenschaft, welche sie erweckt, als allegorische Figuren handelnd dargestellt werden. Die Liebesgötter wetzen mit Freudengeschrei ihre Pfeile auf einem Schleifstein, welchen Lust und Hinterlist umdrehen, und die trügerische Hoffnung und eitler Wunsch gießen Wasser auf. Süße Furcht und schüchterne Lust wandeln mit Liebeszorn und Frieden', der wachsame Argwohn durchstreift die Pfade und die Freude tanzt mitten auf dem Weg. Die Wollust ergeht sich mit der Schönheit, hier flieht Zufriedenheit, dort sitzt die Qual, der blinde Irrthum flattert hier und da, auch Wuth, Reue, Grausamkeit und Verzweiflung sind im Gefolge. Leiser Betrug, verstohlnes Lächeln, listige Winke, Boten des Herzens und starre Liebesblicke lauern unter Blumen auf die Jünglinge; aber das Antlitz in die Hand gestützt sitzt das Weinen in der Gesellschaft der Schmerzen, und zu allen ohne Wahl fliegt neckend die Keckheit (Stanze 73 bis 76 des ersten Buchs). Hierauf werden die Pflanzen und Thiere in dichterischer Ordnung und steter Beziehung auf den Wohnsitz der Liebe beschrieben, dann selbst der Palast der Göttin, aus Edelsteinen erbaut, welche die Nacht mit Tagesglanz erfüllen, mit herrlichen Skulpturarbeiten, welche die Geburt der Venus (nach Hesiod) und die Wirkungen ihrer Macht an Jupiter, Neptun, Apollo und andern Göttern und Halbgöttern darstellen.

In dieſen Palaſt eilt Amor, findet ſeine Mutter noch auf dem Lager, nachdem ſie Mars eben verlaſſen, und erzählt ihr ſeinen Sieg (Zweites Buch). Venus iſt hoch erfreut bei der Nachricht, daß ein ſo hochherziger, ſtolzer Jüngling ſich ihrer Macht endlich unterworfen. Aber ſie will nun, daß er, um ihren Sieg bedeutender zu machen, ſich neuen Sieg erwerbe. Sie befiehlt daher allen Amoretten, ſich mit ihren Waffen zu rüſten, mit dem kriegeriſchen Ungeſtüm des Mars zu erfüllen und die jugendlichen Herzen in Florenz mit Kampfesluſt zu entflammen. Während dieſe mit Eifer den Auftrag vollziehen, geht Paſithea, auf der Venus Geheiß, zu ihrem Gemahl, dem Gott des Schlafs, und überredet ihn, den Julian durch einen Traum zum Kampf zu reizen. So geſchieht es. Beim Anbruch der Morgendämmerung ſieht Julian die ſchöne Nymphe aus jenem Wald, aber ebenſo kriegeriſch und ſtolz, als ſie vorher ſanft war. Sie hat die Bruſt mit der Aegide gegen die Liebespfeile geſchützt, bindet den Amor an eine Olive und rupft ihm die Flügel aus und zerbricht ſeinen Bogen. Amor ruft den Julian zu Hülfe, und zeigt, da dieſer vor Minerva's Waffen verzagt, auf den Ruhm, der eben mit der Poeſie und Geſchichte vom Himmel kommt, ihn mit Kampfeswuth erfüllt und den Lorbeerkranz als Preis zeigt. Julian ſpringt vom Lager auf, fühlt ſich von Ruhmbegierde durchdrungen, und nach einer Anrufung an die Minerva iſt er zum Turnier gerüſtet.

Hier bricht das zweite Buch noch vor ſeiner Mitte ab und das ganze Gedicht iſt ſonach ein Fragment geblieben; was aus ihm geworden wäre, läßt ſich aus dieſem Anfang, nach welchem der Plan ſehr umfaſſend geweſen zu ſein ſcheint, gar nicht mehr beſtimmen. Die Art der Compoſition, die Einmengung allegoriſcher Perſonen und aller Götter und Göttinnen in eine ſo ganz moderne chriſtlich-ritterliche Dichtung erinnert ganz an Boccaccio, der auch zwiſchen der antik-plaſtiſchen und der modern-ſehnſüchtigen Richtung ſchwankte, und es iſt die Frage, ob nicht die italieniſche Poeſie zwiſchen beiden Kreiſen unſicher fortgeſchwebt hätte, wenn ſie nicht durch einen Anſtoß von Außen, durch die Ritterromane, ſo kräftig beſtimmt worden wäre, wodurch ſie ſich ganz dem Romantiſchen zuwendete und die alte plaſtiſche Kraft nur noch in Beſchreibungen wirken ließ. Ueber die Boccacciſchen

Dichtungen erhebt sich Polizian durch die ausnehmende Zartheit seiner Sprache, Grazie und Harmonie seiner Stanzen, worin ihn weder Boccaccio noch Tasso übertroffen haben. Wenn seinen Gedichten die plastische Lebendigkeit in Boccaccio's Charakter abgeht, so bezeigt er dafür die bezeichnende Wirkung seiner Zeit und seines Dichterkreises, die von den vorhergehenden unnatürlichen Uebertreibungen wieder zur Natur und deren liebevoller Ausmalung und Behandlung zurückführt, in schönen treffenden Schilderungen und Gleichnissen vollkommen thätig. Hierin hat er den Epikern so gut vorgearbeitet, daß selbst Ariosto und Tasso, wie Ginguené aus mehrern verglichenen Stanzen nachgewiesen hat, mehreres nachgeahmt und fast wörtlich in ihr Werk aufgenommen haben. Unter seinen Gleichnissen sind manche mit antiker Lebendigkeit und Ausführlichkeit ausgeführt, wie z. B. in der 39. Stanze des ersten Buchs, wo er beschreibt, wie Julian in der heftigsten Verfolgung der Hirschkuh plötzlich beim Anblick der Nymphe bezaubert steht:

Qual tigre, a cui dalla petrosa tana
Ha tolto il cacciator suoi cari figli,
Rabbiosa il segue per la selva Ircana,
Chè tosto crede insanguinar gli artigli:
Poi resta d'uno specchio all' ombra vana,
All' ombra che i suoi nati par somigli:
E mentre di tal vista s'innamora
La sciocca, il predator la via divora.

Seine Naturschilderungen zeigen aber nicht nur eine genaue Beobachtung, sondern auch eine wahre Liebe zur Natur an, die er mit seinem Freunde Lorenz von Medici theilte; manche derselben sind äußerst lieblich, wie besonders die verschiednen Schilderungen des Abends: Stanze 54

Or poi che 'l sol sue rote in basso cala,
E da quest' arbor cade maggior l'ombra,
Già cede al grillo la stanca cicala,
Già il rozzo zappator del campo sgombra;
E già dall' alte ville il fumo esala;
La villanella all' uom suo il desco ingombra.

und Stanze 60

La notte, che le cose ci nasconde,
Tornava ombrata di stellato ammanto,
E 'l lusignuol sotto l'amate fronde
Cantando ripetea l'antico pianto.
Ma solo a' suoi lamenti Ecco risponde;
Ch'ogni altro augel quetato avea già il canto.
Dalla Cimmeria valle uscian le torme
De' sogni negri con diverse forme.

oder des Anbruchs der Morgendämmerung, II, Stanze 27

Tempo era quando l'alba s'avvicina,
E divien fosca l'aria, ov' era bruna;
E già il carro stellato Icaro inchina,
E par nel volto scolorir la luna.

oder die Beschreibung einer Waldquelle, I, Stanze 81

L'acqua da viva pomice zampilla,
Che con suo arco il bel monte sospende;
E per fiorito solco indi tranquilla
Pingendo ogni sua orma al fonte scende:
Dalle cui labbra un grato umor distilla,
Che 'l premio di lor ombre agli arbor rende.
Ciascun si pasce a mensa non avara;
E par che l'un dell' altro cresca a gara.

Wie lebendig malt er endlich den eilenden Flug des Amor, der seiner Mutter die Siegesbotschaft bringt: I, Stanze 121

Or poi che ad ali tese ivi pervenne,
Forte le scosse, e giù calossi a piombo,
Tutto serrato nelle sacre penne,
Come a suo nido fa lieto colombo.
L'aer ferzato assai stazion ritenne
Della penuta striscia il forte rombo.
Ivi racquete le trionfanti ale,
Superbamente inver la madre sale.

Solche wirklich klassische Schönheiten lassen es doppelt bedauern, daß eine solche dichterische Kraft durch die vorherrschende gelehrte Richtung für die italienische Poesie verloren ging, denn aus vielen genialen Stellen in Polizian's Gedicht, wie auch in seinem Orpheus kann man ahnen, daß dieser Geist eine neue Epoche begründet haben würde, wenn er sich ganz auf nationa-

lem Boden gehalten und seine Kraft an den antiken Mustern nur gebildet und geläutert hätte. Aber es war das Schicksal der italienischen Poesie, daß sie sich nicht von selbst aus den Fesseln des Alterthums befreien und von ihrem Innern heraus ein neues Leben beginnen konnte, sondern selbst bei der Anregung und dem frischen Blut, das sie von fremden Nationen erhielt, immer noch krankhaft an dem alten Stamme blieb.

Jene Stanzen über das Turnier des Julian legten nun den Grund zu Polizian's Glück. Lorenzo lernte sein außerordentliches Talent kennen und schätzen, er nahm ihn in seinen Palast auf und übergab ihm die Aufsicht über seine Handschriften und Kunstschätze. Bald erhielt er auch das Bürgerrecht von Florenz und die Stelle eines Priors an dem St. Johannescollegium. Er trat später in den geistlichen Stand und ward Doktor der Rechte und Kanonikus bei der Domkirche. Das Vertrauen des Lorenz stieg zur innigen Freundschaft, und Polizian ward zuletzt Erzieher von dessen Kindern, und hatte durch die Großmuth seines Gönners vollkommne Muße und Freiheit von allen Sorgen, um seinen gelehrten Studien nachzugehn. Diese betrieb er mit unglaublichem Eifer. Mehrere Jahre lang lehrte er in Florenz die lateinische Sprache und Literatur und konnte sogar mit Griechen in ihrer Sprache disputiren. Die erstere war ihm aber so vertraut, daß er den aus Neapel zurückkehrenden Lorenz mit improvisirten lateinischen Versen beglückwünschte. Außer seinen vielen gelehrten Arbeiten verfertigte er in derselben Sprache eine Menge Gedichte, Elegien, Oden, Hymnen, Epigramme und einige dem Statius nachgeahmte Silvae, welche nach dem Ausspruch des Varchi dem Original beikamen.

Bei der großen Vorliebe Polizian's für das Alterthum ist es begreiflich, daß er den dichterischen Bestrebungen seiner Zeit fremd blieb und nur selten in dieselbe thätig herübergriff. Wirklich hat er auch, außer seinen in frühester Jugend geschriebenen Stanzen und seinem Orpheus, in dessen Veröffentlichung er kaum willigen wollte, nur noch wenige kleinere Gedichte in italienischer Sprache geschrieben, wahrscheinlich auch nur um seinem Freunde zu gefallen. Darunter einige Canzonen, Ballaten, eine Stanze mit der Ueberschrift Eco und mehrere scherzhafte Gedichte, wahrscheinlich für die Volksfeste. In allen zeigt sich eine blühende

Phantasie, ein lebhafter Geist und ein schöner Versbau, der besonders auch die größern Gedichte auszeichnet [1]).

Noch ein Dichter ist uns übrig aus dem Kreise des Lorenz von Medici, Girolamo Benivieni, der bei seinen Zeitgenossen sehr hoch stand, für uns aber nur Interesse hat als Beispiel, daß auch die platonische Philosophie ebenso gut wie das aristotelische und scholastische System Auswüchse in der Poesie hervorbrachte. Er gehört zu dem platonischen Kreise der Ficino, Poliziano, und war besonders mit Pico von Mirandola vertraut, mit welchem er sich mit gleichem Enthusiasmus in Plato's Schriften vertiefte und dessen System ganz in sein geistiges Leben aufnahm. Aber Pico blieb der Philosophie treu (nur in seiner Jugend hatte er einige Sonette gemacht), Benivieni dagegen hatte ein empfängliches Dichtergemüth, das jeder Richtung offen stand. Er war ganz italienischer Dichter (nur wenige seiner Verse sind lateinisch), aber von der gelehrten Partei, die die Wurzel ihres geistigen Strebens in das Alterthum versetzt hatte. Dabei erfaßte ihn aber, vielleicht eben so mächtig, die Gewalt der modernen sehnsüchtigen Richtung, deren auflösendem, schwächendem Einfluß er nicht, wie die bessern Dichter, Lorenzo und Poliziano, die Sinnlichkeit und Naivetät, das Hangen an der Natur, als gesunde Basis entgegenzusetzen vermochte. Alle diese widerstreitenden Wirkungen brachten ihn in eine elegische Stimmung, worin er denn die dem Christenthum sich nähernde dichterische Seite des platonischen Systems mit der neuen Richtung der Erhebung, des Sehnens, der Heimathlosigkeit in Einigung zu bringen strebte [2]). So vereinigten sich alle die verschiednen Strahlen,

---

1) Alle italienischen Werke Polizian's finden sich zusammen in einem Band der großen Mailänder Ausgabe der italienischen Klassiker vom Jahr 1808, in welchem auch die ausführliche Lebensbeschreibung des Abtes Serassi aus der Paduaner Ausgabe von 1765 wieder abgedruckt ist.

2) Diese elegische Stimmung erreichte ihre Höhe in den Gedichten, welche Benivieni Deploratoria betitelt hat, und wovon wir einige Terzinen, die sich übrigens durch reine, harmonische Sprache auszeichnen, hier mittheilen, um eine Probe von dem Ideengang des Dichters zu geben:

A te, dolce signor, cantando varca
Per l'onde avverse, a te mia navicella
D'angosciosi sospir vien grave e carca.

aus denen ſein Geiſt Nahrung geſogen hatte, in dem Mittelpunkt der göttlichen Liebe, die daher das Hauptthema ſeiner Gedichte wurde. Hierzu gab ihm die überſinnliche Färbung der platoniſchen Philoſophie, ſowie die ſinnliche ſeines chriſtlichen Kultus dieſelbe Anregung und dieſelbe Materie. Sein Hauptgedicht iſt die Canzone l'Amor divino. Man könnte es ein Gegenſtück zu Cavalcanti's Canzone über die Natur der Liebe nennen. Wie dort die ſcholaſtiſch-ariſtoteliſche Philoſophie dem Dichtertalent feindlich entgegentrat, ſo hier die platoniſche, und ſo wie jenes, hat auch Benivieni's Gedicht einen philoſophiſchen Commentar hervorgerufen, welcher Mühe ſich ſein Freund Pico von Mirandola unterzog. Wie ſehr ihn aber jene durch ſeine Studien immer mehr geſteigerte Vergeiſtigung und Sehnſucht von dem wahren dichteriſchen Boden abzog, zeigen ſeine Ballatetten, worin er dem Volksgedicht ſich zu nähern ſuchte, die ihn aber in dieſem Kreiſe als ganz fremd erſcheinen laſſen, wie das Gedicht, welches anfängt:

Non fu mai il più bel solazzo,
Più giocondo, nè maggiore,
Che per zelo e per amore
Di Gesù diventar pazzo.

Dieſes unſinnige Ritornell kommt nach jeder Strophe, im Ganzen

---

Morte regge il timon: dura procella
D'amaro pianto agli occhi infermi vela
Dell' alto polo la più fida stella.
Fortuna ha posta a governar la vela
Vergogna, ira, dolor; torbida notte
Gli scogli e' liti e' porti involve e cela.
Già sviluppate le catene e rotte,
Borea superbo orribilmente latra
Libero fuor delle ventose grotte.
Dinanzi all' ira sua torbida ed atra
L'afflitto legno mio per l'onde scuote:
L'arbor rompe, e 'l timon, le vele squatra.
E 'l Ciel, che infin dalle tonanti ruote
Turbato mugghia, con ardente face
L'eccelse nubi fulmina e percuote.

zwölfmal im Gedicht vor, und jede Strophe endigt noch mit dem Wort pazzo. Am Ende verlangt der Dichter, daß die ganze Welt in dieſes Wort einſtimme:

Ognun gridi, com' io grido:
Sempre pazzo, sempre pazzo!
Non fu mai il più bel solazzo etc.

Dritter Abschnitt.

Zeit der Blüte der italienischen Poesie.

Vom Ende des 15. bis Ende des 16. Jahrhunderts.

Das 16. Jahrhundert ist mit vollem Recht dasjenige, welches die Italiener immer noch mit Stolz und mit Begeisterung nennen. Denn es hat Großes hervorgebracht, woran sich alle kommenden Jahrhunderte bildeten und das den andern Nationen als hohes, oft unerreichbares Muster vorschwebte. Aber indem wir dieses Große bewundern, vermissen wir auch Großes, und dieses doppelt, weil wir die Keime dazu entdecken, und bedauern um so mehr, daß der merkwürdige Schwung in diesem Jahrhundert durch die einseitige Richtung, die schon in der Wurzel des Volkslebens bestimmt war, in manchen Theilen auch nur einseitige Resultate hervorgebracht hat. Zu dieser Richtung hat aber nicht weniger die historische Gestaltung als die innere Natur des Volks beigetragen. Die äußern Uebel, die wir schon im vorigen Jahrhundert bemerkten und die zum Theil dort noch im Werden waren, treten jetzt als vollendete und tiefwirkende Thatsachen hervor. Die äußern Kämpfe begannen, welche Italien in den traurigen Zustand der tiefsten politischen Schwäche und Hoffnungslosigkeit brachten, worin es der leidende Zuschauer fremder Gewaltthaten, die halbtodte Beute und der Zankapfel fremder Eroberer wurde. Während Carl VIII. seinen Eroberungszug machte, während Franz I. und Carl V. die nördlichen Provinzen

zum Schauplatz und zugleich zum Ziel ihres blutigen Kampfes machten, mußten die Italiener, die hier schon eine unwürdige Rolle spielten, ihren Herzen noch eine tiefe Wunde schlagen und das alte Rom plündern sehn, sowie in Neapel sich das spanische Regiment festsetzte. Die innern Kämpfe aber waren mit der politischen Vernichtung der untern Stände, mit der unumschränkten Macht der Aristokratie und der völligen Unterjochung der Staaten durch einzelne Familien beendigt. Dabei waren alle die großen Unternehmungen, an denen jene Zeit so reich war, nur geeignet, die Italiener noch mehr in dem traurigen Zustand der Schwäche zu zeigen. Sie, die fast den Alleinhandel, die unermeßlichen Reichthümer, die herrlichen Colonien hatten, sahen das alles langsam absterben, während andre Nationen, selbst von italienischem Geist geführt, eine neue reiche Welt in Besitz nahmen und ausbeuteten. Sie, die an Kenntnissen, an praktischem Verstand und richtiger Beurtheilung weit vor andern voraus und seit langem die Lehrer von ganz Europa waren, sahen andre Nationen sich kühn von dem schmählichen Joch der Kirche befreien und den richtigen Gebrauch der Vernunft und die Freiheit des Geistes behaupten, sich selbst aber in noch stärkere Geistesfesseln schmieden.

Bei dieser äußern Schwäche aber war die Nation von einem unwiderstehlichen Thätigkeitstrieb beherrscht, der in gleichem Maße zunahm und in dem stolzen Gefühl des seit lange behaupteten Primats im Reiche des Geistes eine fortwährende Nahrung fand. So warf sich die ganze Energie des Volks auf die Kunst und brachte hierin, ungestört von allen andern Interessen, von Länderstreitigkeiten wie von theologischen Sektenverfolgungen, erstaunenswerthe Dinge hervor. Die Italiener geben uns hier dasselbe Schauspiel wie die Griechen und Römer, die auch auf der Spitze ihrer politischen Macht, und in dem Augenblick, wo sie anfingen ihrem Verfall entgegenzugehn, sich zur höchsten Blüte ihrer geistigen Kultur emporgehoben hatten. Derselbe Gang ließ sich vielleicht bei allen Völkern nachweisen, daß sie erst alle Seiten des materiellen Daseins sich erringen, und auf diesem weiten Felde alle ihre Kräfte erwecken und in ihrer Gesammtheit ausbilden und verfeinern mußten, um aus ihnen die Organe der geistigen Blüte zu machen, und je gesunder die Wurzel war,

desto herrlicher hat sich die Blüte entfaltet. Mehr als in irgend einem andern Land war in Italien das Kunststreben allgemein. Die ganze Nation war durch die Verhältnisse darauf hingewiesen und die Huldigung der mächtigsten Eroberer ein nicht geringer Sporn zu größerer Anstrengung. Diese Huldigung mag denn auch die merkwürdige Erscheinung hervorgebracht haben, daß, während ganz Italien im politischen und socialen Leben zerrissen war und die alte Zwietracht und kleinliche Eifersucht die Städte einander entfremdete, im Gebiete der Kunst ein sehr fördernder und erhebender Gemeingeist herrschte und diese eine eigentliche Nationalsache wurde. Dasselbe kann man freilich nicht von der Poesie sagen, bei welcher andre Ursachen gewirkt haben.

Diese stand der religiösen Begeisterung, die allein noch in den bildenden Künsten lebendig wirkte, zu fern und der Gelehrsamkeit zu nahe, als daß die letztere, die von jeher das Unglück der italienischen Poesie war und die reine Anschauung trübte, nicht auch jetzt hätte nachtheilig wirken sollen. Wenn die bildenden Künste von der Kraft und Begeisterung des ganzen Volks getragen wurden, wenn sie nicht nur in der Religion wurzelten und der reinste herrlichste Ausdruck derselben wurden, sondern auch selbst die belebende Kraft derselben annahmen, erhob sich die Poesie auf den Schultern der Gelehrsamkeit, und wenn auch die letztere einen volksthümlichern Boden zu erwerben suchte, so mußte sie doch selbst erst mit den Fesseln ringen, womit sie früher auch die Poesie beengt hatte. Die Gelehrsamkeit brachte das Nationalgefühl auf eine ganz falsche Spur. Sie selbst wurde von dem Geist der Gegenwart wenig gehoben, die Natur fing kaum an sich ihr aufzuschließen, so wendete sie sich ausschließlich dem Alterthum zu, und stärker als je tauchte die unglückliche Idee auf, daß das römische Leben nicht ein für sich geschlossnes Ganze, sondern die Jugend des italienischen Lebens sei. Man sammelte mit lobenswürdigem Fleiß die Denkmäler des Alterthums, die man Denkmäler des Vaterlandes nannte, und wiegte sich mit der Bewundrung der alten Größe der Römer, die man Vorfahren nannte, in eine Scheinbefriedigung der eignen Zustände, die das schlimme Verhältniß des Leidens übersehn ließ. Auch die Geschichte beschäftigte sich besonders gern mit dem Ruhm der Vorfahren, und wenn sie dadurch nicht zur That

erweckte, so mag dies eben in der falschen Stellung gelegen haben, in die sich die italienische zur römischen Welt gesetzt hatte. Obgleich daher fast alle Gelehrten in gemeinsamem Streben die Verherrlichung der geistigen Vorzüge ihres Landes zum Zweck hatten, so führte dies doch nur zu einseitigem Fortschreiten, weil die Gelehrten in dem Volk selbst, in dessen Leben, Geschichte und Institutionen nicht den Boden ihrer Begeistrung fanden und das Volk von dem Wirken und dem Ideenkreise der Gelehrten ganz unberührt blieb. Wenige Dichter hielten sich in ihren Werken ganz rein von diesem Verhältniß. So wie früher Dante's Muse ganz in der scholastischen Gelehrsamkeit gefesselt war, und man selbst in Petrarca's Sonetten die gelehrte Kritik oft das poetische Feuer dämpfen sieht, so zeigen sich auch bei den meisten Dichtern des 16. Jahrhunderts Spuren einer mühsam errungenen Kenntniß des Alterthums und ein Bestreben, den Geist desselben in dem neuen Stoff festzuhalten, und wenn sie nicht gar, wie in vielen Komödien und Tragödien, nur Bearbeitungen oder Uebersetzungen der Alten geben, so müssen doch wenigstens die alten Götter an dem Faden des christlichsten und modernsten Stoffes spinnen.

Das Schlimmste aber für die italienische Poesie war, daß man in dem Chaos der Interessen, Kirche und Alterthum, Scholastik und Platonismus, Politik und Kunst, die Religion nach und nach aus dem Herzen verloren hatte. Diese war unter der kirchlichen Tyrannei schon frühe ganz in die sinnliche Form herausgetreten, war aber mit dieser noch lange in lebendiger Wirksamkeit geblieben. Dann trat aber die scholastische Kirche an ihre Stelle und die Religion rettete sich kaum noch in die bildenden Künste und die Musik. Die Kämpfe, die die Scholastik mit der Religion führte, erweckten für diese noch einiges Interesse; aber sobald die erstere das ganze Feld eingenommen, die Kirche sich mit ihr abgefunden und ihre Macht gesichert hatte, wich die Religion, die in dem Gemüth keine Wurzel mehr fassen konnte, nach und nach gänzlich. Denn das Gemüth war einestheils durch eine übermächtige Sinnlichkeit, die durch nichts gezügelt, in herrschenden Genußtrieb ausartete, in das Gemeine und Flache herniedergezogen worden, anderntheils war es durch den Verstand noch vollends jeder zartern Regung beraubt worden. Denn Sinn-

lichkeit und Verstand beherrschten den Menschen ausschließlich und bezweckten nur gemeinen Lebensgenuß und Vortheil, und in Beiden war die Kirche an der Spitze der Menschheit vorangegangen. Die Kirche des Mittelalters opferte nichts als die Religion und Sittlichkeit, erregte aber durch die ganze Welt den furchtbarsten Zank, Krieg und Greuel aller Art, um ihre selbstgemachten Gesetze aufrecht zu erhalten, mit welchen sie die Welt zur Erreichung ihrer irdischen Privilegien und Vortheile lenken konnte. Dabei wurde die Religion doch immer als Aushängeschild beibehalten, in deren Namen und zu deren Ehre die größten Unthaten geschahn. Aber unterdessen war der Verstand durch die scholastischen Spitzfindigkeiten selbst geschärft worden; die neu erschlossne Welt des Alterthums, zu welchem vielleicht der orthodoxe Zwang selbst hintrieb, der Enthusiasmus dafür, die Collision desselben mit dem Christenthum, erhob ihn zu einer weitern und höhern Weltansicht, wobei ihn die blühende Kunst, in welcher die Religion allein noch lebendig wirkte, eine solche Macht wenigstens ahnen ließ, und er hätte in diesem Schwunge gewiß Großes geleistet, wenn in Italien das Gefühl mehr Kraft gehabt und ihn aus den Fesseln einer schmälichen Sinnlichkeit befreit hätte. Aber er war seit langem ohne Erhebung sich selbst Zweck gewesen und diente dann den Alles verschlingenden materiellen Interessen, dem Handel und Vortheil, dem Genuß und der Eitelkeit. Da er auch hier alles erschöpft hatte, blieb ihm nichts übrig als die negative Seite der Kritik. Er sah die Religion nur in ihrer sinnlichen Form, und sie ließ ihn gleichgültig; er sah das materielle Wohl verschwinden, das Glück sich nach andrer Seite wenden und den Genuß für die Zukunft gefährdet. Zu fein und spitzfindig, um Täuschung zuzulassen, zu sehr von dem Detail des gemeinen Lebens in Anspruch genommen, um sich darüber zu erheben, sah er überall in dem Treiben der Welt, in Religion, Staat und Familie nur Leere und Nichtigkeit. Er hatte das priesterliche Gängelband zerrissen und verabscheuete die Fesseln, die ihm bei der Verderbtheit des Klerus noch unwürdiger vorkommen mußten. Er durchschaute den Schleier, den die Hierarchie über die Religion geworfen und spottete seiner, ohne doch hinter ihm die wahre Religion auffinden zu können, die kein Gegenstand für ihn war. Der frühere heiligende Enthusiasmus

war verschwunden und machte der kritischen Kälte Platz, die nun mit einemmal die politische, sociale und religiöse Schwäche übersah. Daher in allen größern Gedichten dieses Jahrhunderts die unfreundliche Hoffnungslosigkeit, die Unfruchtbarkeit für jedes edlere Gefühl, der niederschlagende herbe Ausdruck der Weltverachtung und Verspottung einer enthusiastischen Zeit, und besonders der empörende Spott gegen alle Aeußerungen des religiösen Gefühls, wie er sich besonders, um unter den vielen Beispielen nur eines zu wählen, in Pulci's Morgante zeigt. Alle frühern Dichter von Ritterromanen begannen ihre Gesänge mit Anreden an die Zuhörer oder mit Gebeten und Reflexionen, oder sie brachten Anrufungen an die Gottheit an freilich sehr unpassenden und profanen Stellen an; allein dies konnte nichts Anstößiges haben, da es in der Zeit und in der Natur des Publikums (aus den untern Klassen), welchem diese Romanzen vorgesungen wurden, gegründet war und aus lauterer Einfalt und Naivetät hervorging. Pulci sang nicht seine Gedichte vor, er dichtete für ein Publikum, das längst den Täuschungen der Kirche entwachsen und über ihr die Religion zu suchen nie gewohnt gewesen war. Er behielt aber die Sitte bei und fing jeden Gesang mit einem Gebet an, worin er das Heilige mit dem Profanen auf keine burleskere Art entweihen konnte, worin er verschiedentlich von der Gottheit und den Heiligen Kraft und Begeisterung erfleht, die tollsten Späße, die dann im Gesang vorkommen, zu erzählen, und das durch den atheistischen Geist, womit er über das Heiligste seinen Spott treibt, empört. So fängt gleich der erste Gesang seines Morgante Maggiore mit den ersten Worten des Evangeliums Johannis an: „Im Anfang war das Wort bei Gott, und Gott war das Wort, und ohne ihn kann nichts geschehen; daher, o gerechter und gütiger und frommer Gott, schicke mir einen deiner Engel, daß er mich begleite und mir eine merkwürdige alte und berühmte Geschichte ins Gedächtniß rufe." Im zweiten Gesang wird der gekreuzigte Jupiter angerufen, daß er die Geschichte beendigen helfe. Im dritten gesteht er seine Sünden, sagt aber nachher, Gott sei doch sein Herr und habe ihm zugesagt, seinem Schiff in den Hafen zu helfen; im vierten wird das Gloria in excelsis in halb lateinischen, halb italienischen Versen parodirt, in einem andern das Gebet des

Herrn, dann wird der heilige Geist angerufen[1]), oder die Jungfrau, dann das Hosianna oder das Te Deum angestimmt. So geht es durch das ganze Gedicht fort, und je profaner ein Gesang ist, desto höher ist der Eingang gehalten. Wie sehr aber der Dichter seinen Spott damit treibt, mag z. B. der Eingang zum 17. Gesang beweisen:

Vergine innanzi al parto e ora e sempre
Vergine pura, vergine beata,
Vergine che 'l tuo figlio in ciel contempre,
Vergine degna, Vergine sacrata,
Vergine ch'ogni cosa guidi e tempre,
Vergine con Gesù nostra avvocata,
Vergine piena di grazia e di gloria,
Vergine eterna, ajuta la mia storia.

Gleich widerlich ist das häufige Anbringen der Taufe, die fast die Hauptangelegenheit der Gesänge zu sein scheint, worauf alle Handlungen hinzwecken, und besonders die empörend leichtsinnige und spottende Art, wie die verschiedenen Taufen motivirt werden. Gleich im Anfang läßt sich Morgante taufen und zwar nur deswegen, weil ihn im Traum eine Schlange angefallen hatte, wobei ihm sein Hülferuf an Mahomed gar nichts half, aber der an Christum ihn errettete. Dann verliebt sich die heidnische Prinzessin, Meridiana, in den tapfern Olivier, lockt ihn in ihre Kammer und verlangt Gegenliebe und sogleich den Beweis derselben. Der Ritter will nicht, weil sie eine Heidin ist. Die Schöne, die nun einmal lüstern geworden ist, verlangt also ohne Umstände nur schnell die Taufe. Der Ritter hat kaum Zeit, ihr nur in 12 Versen die Lehre von der Dreieinigkeit in einem Gleichniß zu erklären, die Erweckung des Lazarus, die Kreuzigung Christi und seine Fahrt in die Unterwelt zu erzäh-

1) Pura colomba piena d'umiltade,
In cui discese il nostro immenso Iddio
A prender carne con umanitade,
Giusto santo verace eterno e pio,
Donami grazia per la tua bontade,
Ch'io possi seguitare il cantar mio
Pel tuo Joseffo e Giovacchino ed Anna,
E per colui che nacque a la capanna.

nen. Die Dame läßt ihn nicht ausreden, wird schnell getauft und kann nach Räumung dieses Hindernisses ihre Lust befriedigen (Canto VIII, St. 9—12). Kann man über eine heilige Sache unwürdiger spotten? Darauf sieht der Sarazenenkönig Erminione, ein etwas überraschendes Stückchen von dem Zauberer Malagigi, merkt dadurch, daß sein Mahomed der unrechte Prophet sei, und Kaiser Karl führt ihn sogleich zum nächsten Fluß, um ihn zu taufen. Dann befreit Rinaldo den König Corbante und sein Reich von einem Drachen, worauf sich dieser taufen läßt und durch sein ganzes Land Befehle schickt, daß Alt und Jung sich ebenfalls taufen lasse. Roland besiegt in einem Zweikampf den Markovaldo, und da dieser sterbend findet, daß Mahomed nicht mächtig genug gewesen sei ihn zu schützen, geht er noch schnell zum Christenthum über, was darin besteht, daß Roland ihn taufen muß. Endlich tauft Rinaldo ein ganzes Sarazenenvolk, nachdem er ihren König umgebracht hat.

Auch in andern Stellen durch das ganze Gedicht weht dieser spöttische Geist, der das Bekenntniß der Zeit ablegt, daß sie das Wahre verloren habe und von dem Bestehenden nicht befriedigt werde, wie besonders im 18. Gesang, wo Morgante die Bekanntschaft eines Riesen macht und ihn vor allen Dingen fragt, ob er an Christum oder an Mahomed glaube. Man sieht, das Kapitel vom Glaubensbekenntniß ist hier mit aller Gewalt herbeigeführt, um eine Antwort anzubringen, die den burlesken Spott noch übertreibt[1]). Dabei ist es bemerkenswerth, was

1) Rispose allor Margutte: a dirtel tosto,
Io non credo più al nero, ch'a l'azzurro;
Ma nel cappone, o lesso o vuogli arrosto;
E credo alcuna volta anco nel burro,
Ne la cervogia, e quando io n'ho nel mosto;
E molto più ne l'aspro che il mangurro;
Ma sopra tutto nel buon vin ho fede;
E credo che sia salvo chi gli crede.
E credo ne la torta e nel tortello:
L'uno è la madre, e l'altro è il suo figliuolo:
Il vero paternostro è il fegatello;
E possono esser tre, due, ed un solo;
E diriva dal fegato almen quello:
E perch' io vorrei ber con un ghiacciuolo,

übrigens mit der damaligen allgemeinen Denkart übereinstimmte, daß gegen Ende des Werks sehr aufgeklärte, von dem strengen kirchlichen System abweichende Ansichten gegeben werden, wie im 25. Gesang, wo Rinaldo unter andern auch die Frage an Astarotte richtet, ob alle andre Völker, die Christum nicht kennen, auch so gut wie die Christen gerettet werden und zum Heil gelangen können. Astarotte legt ihm die Sache aus einem für damalige Zeit sehr hohen und freien Standpunkt auseinander, und sagt unter Anderm:

Dunque sarebbe partigiano stato
In questa parte il vostro Redentore,
Che Adam per voi qua su fusse formato,
E crucifisso lui per vostro amore:
Sappi ch'ognun per la croce è salvato:
Forse che il vero dopo lungo errore
Adorerete tutti di concordia,
E troverete ognun misericordia.
— — — — — — —
Dico così che quella gente crede,
Adorando pianeti, adorar bene;
E la giustizia sai così concede
Al buon remuneratio, al tristo pene:
Sì che non debbe disperar mercede
Chi rettamente la sua legge tiene:
La mente è quella che vi salva e danna;
Se la troppa ignoranzia non v'inganna.

Damit aber jeder Eindruck dieser Worte vernichtet werde, ist der, welcher solche Lehren gibt, nicht etwa ein Priester oder Abgesandter Gottes, sondern einer der Teufel, welcher nachher auch ohne Scham von seiner Natur und seinem Fall und seiner ewigen Verdammniß mit philosophischer Ruhe spricht.

Se Macometto il mosto vieta e biasima,
Credo che sia il sogno o la fantasima.

und weiter unten sagt er noch:

Questa fede è come l'uom se l'arreca;
Vuoi tu veder che fede sia la mia?
Che nato son d'una monaca greca
E d'un papasso in Bursia là in Turchia.

In ähnlicher Weise wie Pulci lassen auch die übrigen Dichter mehr oder weniger auffallend die allgemeine Störung in jenem reinen und klaren Verhältniß der Menschheit zur Welt und ihrem Schöpfer durchblicken. Die Diener der Religion hatten durch ihr verderbtes Leben ihre eigne Würde untergraben und die Nichtigkeit ihrer Herrschaft über die Menschen bewiesen, während sie dieselbe noch immer erweitern wollten. Die innere Entzweiung und Negation zu vollenden, hing die Sinnlichkeit mit aller Macht an einem äußern leer gewordenen Kultus, der den verfeinerten Verstand bis zur Verspottung höherer Wahrheit reizte, und während in andern Nationen eine kräftige Natur und ein unverdorbenes Gefühl die Religion aus dem Chaos von Widersprüchen rettete und immer geistiger verklärte, waren die Italiener in ihrem negativen kritischen Geisteszustand dahin gelangt, wo zwei Jahrhundert später die Franzosen, daß sie mit der Kirche und aus Haß gegen die Kirche auch die Religion vernichten wollten. Wer diese Ansicht zu schroff findet, der gehe die Literatur und politische Geschichte der Italiener im 15. und 16. Jahrhundert durch und überblicke dabei die stufenweise fortschreitende Auflösung der Sitten, so wird er die italienischen Zustände jener Zeit den französischen im 18. Jahrhundert ziemlich ähnlich finden. Daß die Italiener sich aus dieser krankhaften Lage nicht wie die Franzosen mit Gewalt herauszureißen suchten, lag in ihrer Natur und Geschichte. Sie hatten kein materielles Mißbehagen zu empfinden, der Handel ließ damals noch keine Erschütterung verspüren, und grade die Kirche brachte durch ihre Erfindung die unermeßlichen Reichthümer ins Land, die dann durch die Belebung der Künste der Nation doch Eine geistige Befriedigung und Erhebung gaben. Von der Idee einer politischen Macht waren die Italiener schon längst abgekommen und hatten, im Genuß des Augenblicks versunken und an die Einwirkung äußerer Einflüsse gewöhnt, einer andern Nation die Frage über ihr Schicksal überlassen. So lag der erste und letzte Grund ihres Nichthandelns in ihrer unverwüstlichen heitern Sinnlichkeit, welche einestheils die Hauptthätigkeit des Verstandes unter ihre Herrschaft gebracht hatte, sich gerne gängeln ließ, wenn ihre Befriedigung nicht gestört wurde, und der Macht der Gewohnheit und des Herkommens, die sich besonders in kirchlichen Dingen

befestigt hatte, ihre Rechte ließ, anderntheils aber sich selbst eine positive Existenz und durch die auf ihrem Boden herrlich blühende Kunst eine hohe Bedeutung verschafft hatte. Dennoch zeigte ihnen ihr Verstand, während er sie ahnen ließ, daß unter dem Ceremoniell ein tiefer Sinn, über der Allegorie die heilige Wahrheit schwebe, daß durch die Poesie des Kultus die Seele in jene höhere Region erhoben werden solle, von welcher aus sie sich dann veredelt zum Leben wendete, zu gleicher Zeit, daß diese Region seit langem entrückt und unzugänglich geworden sei, daß die Kirche selbst den Verstand in den untern Lebenskreisen niederhalte, und daß ihm seine Schwäche keine Aussicht eröffne, sich von den Fesseln frei zu machen. Daher die innere Zerstörung durch das Widersprechende des Bedürfnisses und der Befriedigung.

Es ist im Vorhergehenden, besonders im 1. Bande schon erklärt worden, wie der Italiener, von seinem Genußtrieb, seiner Lebhaftigkeit und der Sucht, seine Persönlichkeit geltend zu machen, in das äußere bewegliche Treiben der Welt getrieben worden sei, wie er dadurch in Excentricität, in das Bedürfniß des beständigen Wechsels gerathen sei und dadurch den Mittelpunkt seines Handelns, eine gewisse Stetigkeit der Entwicklung und Festigkeit des Charakters verloren habe. Wir müssen auf diese Auseinandersetzungen zurückweisen, weil sie grade hier eine Erklärung vieler auffallender Erscheinungen in der Blütenzeit der italienischen Poesie geben (Band I, S. 297). Das Familienleben, welches allein ein tüchtiges Staatsleben gibt, war bei solchen Dispositionen aufgelöst, und wieviel der Charakter der Geschlechter in ihrem Gegensatz darunter leiden mußte, ersieht man aus den Epen und Dramen, worin sogleich das Unvermögen der Italiener auffallend ist, eine edle Weiblichkeit darzustellen, und wo das Weib entweder als blos phantastische Figur mit männlichem Charakter, männlichen Beschäftigungen und Schwächen, oder auf der niedersten Stufe menschlichen Daseins als bloßes Werkzeug der Lust erscheint. Dies mag ein von den spätern Römern ererbter Zug sein, von deren unglücklichem Ende sich ebenfalls für die Italiener der Verlust einer frischen Jugend herschreibt. Obgleich sie gerne die römische, besonders die republikanische Vorzeit, als ihnen gehörig betrachten, so können sie höchstens die christliche, leider auch verderbte für sich in Anspruch nehmen, und

daher fehlt ihnen, wenn auch in diesem Jahrhundert der Nationalcharakter merklicher hervortritt, doch das erhebende Nationalgefühl, das sich auf die Erinnerung einer großen kräftigen Vorzeit und auf das Bewußtsein der Kraft, eine große Zukunft zu schaffen, stützt. Daher lassen sich unter den vielen italienischen Dichtern nur wenige finden, die ganz vom Nationalgeist durchdrungen und getragen aus der innersten Seele ihres Volkes herausgesungen hätten; und die am meisten in diesem Sinn national waren, wie Dante, blieben merkwürdiger Weise doch immer in gewisser Hinsicht ihrer Nation fremd, fanden von mancher Seite Widerspruch, oder doch wenigstens keinen Anklang, und die es am wenigsten waren, wie Ariost und Petrarca, bei welchem Letztern noch dazu die vorherrschende Idee der alten römischen Republik die ganz antinationale Richtung beurkundete, die waren ganz Dichter nach italienischem Sinn und Geschmack. Aus diesem kränkelnden und frühreifen Zustand ist es erklärlich, daß die Italiener, obgleich sich in der häufigen Vereinigung der Musik und Poesie eine mächtige Regung der Volkspoesie offenbarte, doch keine Volksdichter hatten und von den gelehrten Sonettensängern jene Stelle ersetzen ließen. Nicht die Gefühle, Zustände, Freuden und Leiden des Volks im Kleinen und Großen fanden ihren Ausdruck, das Volk wurde sich selbst nicht bekannt, erhielt keine Erinnerung einer fröhlichen kräftigen Kindheit, kein Bewußtsein einer stetigen Denk- und Empfindungsweise, die sich im Lauf bewegter Jahrhunderte gestählt und gereift, an der es sich zu jeder Zeit festgehalten und wiedererkannt hätte. Diesen geringen Antheil der Volksgeschichte an der Entwicklung der Poesie und das abgesonderte Leben der letztern in einem fremden Boden merkt man an allen Theilen derselben, im Allgemeinen aber schon an dem Stillestehn auf dem Weg der Alten und dem ängstlichen Zurückkehren zu ihnen, da die mangelnde Kraft den Muth und Trieb benahm, ein originelles Gebäude aufzuführen. Selbst als den Dichtern von Frankreich her die Anregung zur romantischen Dichtung gegeben und der ganze Stoff derselben überliefert wurde, fanden sich in der Seele und Geschichte des Volks keine Anklänge, woraus sich ein nationaler Stoff hätte bearbeiten lassen; die in Italien wirklich thätigen Völker, die den Keim zu einer Nationalität gelegt hatten, wurden dort als

Feinde betrachtet und die Nachkommen der Gothen schrieben ein Epos über die Befreiung Italiens von den Gothen. Andre zwängten den Stoff wieder in fremde (antike) Gesetze, und selbst Tasso, der am tiefsten in die Seele des Volks griff, der am glücklichsten den Gegenstand wählte, den er aus der allgemeinen Begeisterung seiner Zeit zu einer dichterischen lebendigen Gestalt herausbilden konnte, läßt uns bedauern, daß ihn das Virgilische Gesetz und Vorbild von der freiern und mächtigern Entwicklung abgehalten hat. Im Drama ist die Nachahmung noch auffallender, denn die Tragödie holte sich Stoff und Form aus dem Alterthum, und das Lustspiel befreite sich nur mit der größten Schwierigkeit aus den Fesseln, ja es wäre vielleicht nie frei geworden ohne den rettenden Einfluß der Volkskomödie, die mit ihrer burlesken Kraft von den Alten nichts wissen wollte. Obgleich daher kein Zeitalter und keine Nation wol soviel Dichter aufzuweisen hat, als im 16. Jahrhundert Italien (wie denn unter andern einer der ersten damals hochgepriesenen Mäcenaten, der Kardinal Hippolit von Medici, über 300 Dichter und was man dazu rechnete, an seinem Hof ernährt haben soll), so wird doch nach dem Vorhergesagten Niemand unsre Bemerkung auffallend finden, daß die produktive Kraft in jener Zeit dort sehr gering war. Unter den erstaunend vielen epischen Dichtern haben nur wenige ihren Stoff selbständig gewählt und bearbeitet. Die französischen Sagen von Karl dem Großen sind von ungefähr zwanzig Dichtern auf die nämliche Art benutzt worden, worunter sogar noch einer dem andern die ganze Manier, die handelnden Personen und die Charaktere entlehnte. Der gefeiertste unter ihnen, Ariosto, ist einer der ärmsten an Erfindung, ihm gehören in dieser Beziehung höchstens einige neue Situationen, deren einige auch wieder vollkommne Nachahmungen des Ovid sind. In der Tragödie aber lehnten sie sich so ängstlich an das Alterthum, daß in den Formfesseln jede Schöpferkraft unterging.

Solcher Behauptung stünde freilich die merkwürdige Menge von Dichterakademien entgegen, die jetzt in ganz Italien aufschossen, wenn diese etwas mehr als kindische Spielerei getrieben und sich nur einigermaßen über die gemeine Lebenssphäre erhoben hätten. Was sie meist in Thätigkeit hielt, war Ameisenfleiß,

dem manches nichtswürdige Sonett seinen Platz in den ungeheuern Sammlungen und seine Unsterblichkeit verdankte. Bei ihrem schnellen Entstehn, sich eine kurze Zeit breit Machen und eben so schnellen Vergehen, erscheinen sie einer kurzen Uebersicht wie Ephemeriden, und glücklich, wenn auch ihre Wirksamkeit keine andre gewesen wäre, als daß sie die Literatur nur belästigt hätten. Allein ihr Schaffen wurde bald durch die negative Kritik ersetzt, in welcher die unlautersten Motive die ganze unglückliche Entwicklungsgeschichte des Volks auch in den gelehrten Kreis hinüberzogen. Mit jeder neuen Akademie vermehrte sich die innere Zerrissenheit, die Anfechtung, der Parteikampf, wobei die unwürdigen Waffen eine kleinliche Zerlegung, ein neidisches Aufspüren oft unbedeutender Mängel waren und der Localpatriotismus meistens den Zank belebte. Sollte man glauben, daß durch ein mittelmäßiges Sonett ein langer kritischer Krieg entstehn konnte, in den zuletzt das ganze gelehrte und dichtende Italien verwickelt wurde? Noch weniger sollte man glauben, daß Tasso's Meisterwerk von solchen Akademien so lange zerspalten, angebellt und verfolgt wurde, daß der verzweifelnde Dichter es endlich ganz umzuarbeiten beschloß; eben so wenig, als daß manche Akademien die italienische Sprache lieber in der Dürftigkeit eines einzelnen Dialekts untergehn sahen, als daß sie einem rivalisirenden Dialekt Antheil daran gegönnt hätten, wie die Akademien in Florenz, Siena und Bologna. (Die erbärmlichen Streitigkeiten über die Gründung und den Namen der Sprache sind im 1. Band, S. 249 ff. angeführt.) Daß Localpatriotismus und politische Rivalität meist das Hauptmotiv in der Handhabung der poetischen Kritik waren, läßt uns merken, von welchem Nutzen diese mag gewesen sein und welche Heftigkeit ihr diese politische Färbung gegeben habe. Fast jeder Leser gehörte zu irgend einer Akademie, welche, sie wußte oft selbst nicht warum, für oder gegen einen Dichter war, er mußte also in das Urtheil und den Ton derselben einstimmen, und mancher elende Kritikus machte sich auf diese Art sehr laut, der nur dadurch Muth bekam, daß sein Rücken von einer zahlreichen Partei gedeckt war. Scharfsinn und subtiler Geist war den Italienern immer eigen, durch die Scholastik in die größte Uebung gebracht, und fand auch jetzt eine reiche Nahrung. Wenn man sich nicht bis zur Höhe

der größern Dichter hinaufarbeiten konnte, und doch einmal Akademiker war, ohne genug gesunden Geschmack zu besitzen, so verwendete man seinen kritischen Geist auf Sätze und Reime und Wörter; ja mancher Akademiker hat ganze Bücher über einzelne Buchstaben geschrieben. Wenn bei der fast unzähligen Menge von Akademien allerdings das Gute entstand, daß eine einzelne nicht zur ausschließlichen Herrschaft des Geschmacks gelangte, welche durch ihren Despotismus die Poesie hätte ganz zu Grunde richten können, so gewann die letztere doch auch durch diese scheinbare Vielseitigkeit nichts, da der Geschmack zu unreif war, und die Streitigkeiten, denen in den meisten Fällen ganz andre Motive als Erforschung der Wahrheit zum Grund lagen, zu keinem Resultat führten. Denn viele Akademien waren gegen einen bedeutenden Dichter eingenommen, weil ihre Akademie mit der des Dichters schon früher in Streit lebte, oder weil der Fürst ihrer Stadt dem der andern befeindet war, und wenn man aus solchen Gründen die eigentliche Frage ganz aus den Augen verlor, so gab man aus politischer Rücksicht um so weniger nach. So hatte Tasso an der Crusca einen verstockten und verzweifelten Gegner, ursprünglich weil die Höfe von Toskana und Ferrara nicht in gutem Vernehmen standen; so wurde Bojardo von einem Theil über Ariosto gesetzt, von dem andern als ganz unwerth verworfen.

Zu diesen Uebeln kam noch das Hauptsächlichste, daß die Kritik überhaupt noch gar nicht an der Zeit war, indem die Sprache sich kaum festzusetzen begann und die Nationalpoesie, soweit diese möglich, erst im Werden begriffen war. Dante erregte nur die Bewundrung der Gelehrten und den Fleiß der Philologen; die scholastischen Elemente seines Gedichts waren veraltet und das echt Dichterische und Nationale darin wußte man nicht zu schätzen, man warf sich also wie die Accademia Fiorentina, auf die Deutung einzelner Sätze, die für die dichterische Kunst ziemlich unfruchtbar blieb. Petrarca hatte den kritischen Geschmack meist auf die Form hingewiesen, und wohin er führte, zeigt sich aus dem Umstand, daß er durch Serafino, Tibaldeo und andre schwülstige Sänger eine Zeitlang bei Volk und Gelehrten ganz in den Schatten gestellt wurde. Mit Lorenzo de' Medici und seinen Dichtergenossen fing die Poesie unstreitig an, nach dem

Vorgang Boccaccio's nationale Elemente zu entwickeln, und hier hätte die Kritik ein kräftiges Schaffen befördern und nur vorwärts blicken sollen. Aber da zeigte sich das Unglück der frühen Reife durch die gelehrten alten Hofmeister. Die Philosophie war vor der Dichtkunst da und blieb immer über ihr herrschend; Aristoteles saß längst auf dem Thron, ehe Homer und Sophokles nur bekannt waren, man war eher Kritiker als Dichter, man studirte die Formen aller Gedichte nach den Gesetzen des scharfsinnigen Griechen, sie waren alle dem kritischen Verstande gegenwärtig und nach Wahl oder äußerm Antrieb, nicht nach innerer Nothwendigkeit, erfaßte er die eine oder die andre Form. Daher sehen wir die italienische Poesie, zum reifen Mannesalter gelangt, Gesänge der Jugend anstimmen, und zwar Gesänge, die sie einer fremden Jugend entlehnt hatte; daher fallen Epos und Drama, die sonst an den beiden Enden einer Literatur stehn, hier in eine Zeit zusammen, und konnten nur hier zusammenfallen, wo Stoff und Form aus zwei fremden Nationen entlehnt waren, wobei wieder merkwürdig ist, daß das Epos das Gepräge der neuern Zeit, das Drama das des Alterthums an sich trägt. Eben so wenig konnte auch die Kritik mit sich einig werden und verräth ein beständiges Schwanken zwischen Alterthum und neuerer Zeit. Daher haben jene kritischen Akademien nicht nur nichts genützt, sondern die nationale Ausbildung vieler Theile der Poesie ganz gehindert.

Weit unschuldiger, obgleich eben ein Zeichen des Mangels an wahrem Ernst in der Sache, waren die kindischen Spielereien, in welchen sich alle diese Akademien alberne Namen und Devisen gaben. Anfangs benannten sie sich einfach nach der Stadt, wo sie ins Leben traten, oder nach ihrem Stifter, bald aber ließ sie die Lust, sich auf irgend eine Art auszuzeichnen, auf jenen sonderbaren Einfall kommen. So bestand in Bologna eine Akademie der Schlaftrunknen (sonnacchiosi), der Durstigen (sitibondi), der Betäubten (storditi), der Verwirrten (confusi), der Feuchten (umorosi), der Gefrornen (gelati); in Ravenna blühten die Unförmlichen (informi), die Wilden (selvaggi); in Faenza die Verirrten (smarriti); in Foligno die Wiedergestärkten (rinvigoriti); in Perugia die Unsinnigen (insensati) und Erschütterten (scossi); in Padua die Entflammten (infiammati);

in Brescia die Verborgnen (occulti); sogar Adria hatte seine Akademie der Gesetzten (composti), und so jede noch so kleine Stadt Italiens. Auch die einzelnen Mitglieder legten ihren eigentlichen Namen ab und gaben sich einen dem Namen ihrer Akademie angemessenen; so hatte die Akademie der Entflammten zu Mitgliedern einen Gebrannten, einen Gebratenen, einen Brennenden; die Akademie der Emsigen hatte einen Bekümmerten, einen Lebhaften, einen Raschen; die der Feuchten hatte einen Barben (Lasca, welchen Namen der Dichter Grazzini berühmt gemacht hat), einen Frosch, einen Regenwurm, einen Skorpion u. s. w. Man trieb die Sache noch weiter und jede Akademie nahm auch einen Wahlspruch an, der in gewisser Beziehung zu ihrem Namen stand. Auf solche Formen legten die Italiener mehr Werth als auf den Geist ihrer Akademie, und bald war kein Mann und keine Frau von nur einigem Ruf, die nicht auch ihren Wahlspruch haben wollten. Sie setzten sich dazu in Correspondenz mit allen Gelehrten des In- und Auslandes, und von den entferntesten Ländern kamen Vorschläge zu Devisen an, und glücklich wer eine passende und geistreiche anzugeben wußte. Mit welcher Wichtigkeit diese Sache betrieben wurde, beweisen die darüber geschriebenen dicken Bände des Paolo Giovio, des Ruscelli, Bargagli, Contile, Camillo und Anderer, worin sehr methodisch die Natur der Wahlsprüche erklärt, die Art ihrer Abfassung, die Regeln, die dabei zu befolgen, die Fehler, die zu vermeiden, mit Scharfsinn auseinandergesetzt sind.

Im Ganzen hielten diese Akademien allerdings den Eifer für die alte oder die neue Literatur und besonders für die Ausbildung der italienischen Sprache wach. Wer zu einer Akademie gehörte (und welcher ehrliche Bürger schloß sich aus), der mußte sich mit Literatur beschäftigen und machte auch einmal ein Gedicht. Wenn nur der Enthusiasmus besser wäre geleitet worden. So aber fand der mittelmäßigste Dichter in seiner Akademie immer ein Publikum, das seinen Ruhm bis aufs Blut vertheidigte. Das ernste Streben dauerte auch nicht lange und machte bald dem fröhlichen Lebensgenuß Platz. Die Akademie der Winzer (Vignajuoli) in Rom hatte ihren Namen von der Liebe ihrer Mitglieder zum edeln Rebensaft. Ihr gehörten tüchtige Dichter

an, wie Berni, Mauro, Molza, Casa, Firenzuola, die aber bei diesen Versammlungen auch tüchtige Zecher waren und deren Zweck Belustigung durch fröhliche und satirische Verse war. Eine andre römische Akademie, della Virtù, welcher die Dichter Tolommei und Annibal Caro angehörten, ging in ihren Scherzen noch weiter herab und machte Lobreden auf die Nasen ihrer Präsidenten. Nur manche hatten einen wirklich ernsten Zweck, wie die römische von Pomponio Leto gestiftete, welche die Monumente des Alterthums aufsuchte und für Geschichte und Sprache der Römer eine große Thätigkeit entwickelte. Die Akademie des Achille Bocchi in Bologna und die des Aldus Manutius in Venedig hatten sich Verbesserung der alten Texte zur Aufgabe gemacht, und aus ihnen sind vortreffliche Ausgaben der Klassiker hervorgegangen. Auch die Accesi in Reggio beschäftigten sich mit der Erklärung und Uebersetzung der alten Autoren und die venetianische Akademie wollte alle Werke der philosophischen Literatur durchsehn und neu auflegen. In Florenz trat mehr die Landessprache und einheimische Literatur hervor, wie sich denn die florentinische Akademie besonders mit dem Studium des Dante und Petrarca beschäftigte. Aus ihr bildete sich später die Crusca, welche allerdings viel genutzt, aber durch ihre Einseitigkeit und ihre allzu hohe Stellung in der Literatur auch unendlich geschadet hat. Denn wie die Italiener überhaupt auf die Form mehr gerichtet waren, als auf den Geist, so war diese Akademie, die sich eigentlich nur mit der Sprache beschäftigte, auch Schiedsrichterin in der Dichtkunst und gebrauchte in diesem Amt nur den Maßstab der Sprache. Nur der philologische Werth entschied für die Gedichte, daher waren manche als klassisch bezeichnet, die ein besserer Geschmack längst als ganz schwach verworfen hat, und nur die toscanischen Dichter hatten ein eigentliches Ansehn; ja viele Werke wurden nur der Crusca zu lieb geschrieben, um ihr Wörtermagazin zu bereichern, wie Michel Angelo's beide Komödien. Viele Akademien beschäftigten sich auch mit der ganz neu in Schwung gekommenen dramatischen Literatur, das heißt mit Verfertigung und auch Aufführung lateinischer und italienischer Trauer- und Lustspiele; wie besonders in Ferrara, Mantua, Mailand, wo die Este, die Gonzaga und Sforza besondere Liebhaber des Drama waren, mehrere Akademien

in Siena, deren burleske Darstellungen an dem Hof Leo's X. großes Vergnügen machten, und die Olympica in Vicenza, für welche Palladio das berühmte Theater erbaute. Die übrigen vielen Akademien sind ohne weitern Einfluß gewesen und ohne eine Spur ihres gleichwol geräuschvollen Daseins meist noch in diesem Jahrhundert verschwunden. Eine ausführliche Geschichte dieser Akademien kann man in Tiraboschi's Geschichte der italienischen Literatur Bd. VII, Theil I, S. 120 ff. nachlesen, und Quadrio gibt einen vollständigen Katalog aller Akademien in alphabetischer Ordnung der Städte in seiner Storia e Ragione d'ogni poesia, Tom. I, p. 48—113.

Kapitel 1.

Epische Poesie.

In eine solche Zeit, die so voll negativer Elemente, so voll kritischer Schärfe und Verständigkeit war, welcher eine in großartigem Maßstab wirkende Nation als Grundlage und erste Bedingung zum Epos fehlte, die mit sich selbst nicht einig war und an fremdem Stoff und fremden Formen ihre Kränklichkeit offenbarte, in welcher die Religion in einem sehr complicirten, längst veralteten, aber noch tyrannisch herrschenden kirchlichen System eine schwache Wirkung höchstens auf die bildenden Künste, fast keine auf die Dichter hatte; in eine Zeit, wo die Philosophie, schon durch zwei Stadien ihres Lebenslaufes herangereift, die Menschheit fast wie die Politik beschäftigte und schon die kirchliche Ueberlieferung kritisch bekämpfte, wo verständige, nüchterne Geschichtschreibung die wenigen Volkssagen ihres dichterischen Zaubers beraubte, wo überhaupt die Verstandesthätigkeit von allen übrigen so systematisch abgeschlossen und in dem Kampf mit den andern zu solcher Reife gelangt war: in eine solche Zeit oder vielmehr Unzeit fällt das italienische Epos, das bei andern Völkern grade unter entgegengesetzten Verhältnissen entstand. Man hat aus allen Mängeln, die aus der unzeitigen Bearbeitung des Epos hier hervorgingen, positive Eigenschaften gemacht, und aus diesen einen Charakter zusammengesetzt, der nun als Muster und Gesetz für die romantische Ritterepopöe gelten soll. Die höchst reizenden Ausschmückungen, die hinreißenden Schilderungen, die

herrlichen Episoden, die sich in den bessern Werken dieser Art allerdings reichlich vorfinden, mögen dabei einen bestechenden Einfluß gehabt haben. Im Allgemeinen haben aber die italienischen Rittergedichte wenig Episches an sich; am meisten noch diejenigen, welche den antiken Mustern streng nachgeformt sind. Je mehr sie aber echt italienisch werden, desto mehr gleichen sie einer zusammenhängenden Reihe von Novellen; sowie Boccaccio in seinen romantischen Epen, selbst wo er die glühendste Lyrik entfaltet, sich mehr den Alten nähert, während die wahrhaft nationale Richtung ihn zur Novelle führt. Gleichwol kann man im Allgemeinen bei der äußern Nachahmung der alten Werke doch ein inneres Losreißen vom Antiken, sowie früher in der Philosophie, so auch in der Poesie nicht verkennen, und so wie merkwürdiger Weise das erwachte Studium des Alterthums der Philosophie eine neue Richtung gegeben hatte, so führt dasselbe Studium auch die Poesie auf eine nationalere, zeitgemäße Bahn, was nur dadurch zu erklären ist, daß die plastische Klarheit und Tiefe in jenen Werken die Naturanschauung erweckte.

Das Christenthum hat seine Heldenzeit gehabt, wie das griechische Heidenthum. Beide sind in Volkssagen verherrlicht worden, aus welchen sich später in einer ähnlich gestimmten thatenvollen Zeit die Epen entwickelt haben. Während die Griechen bei ihrer Begeistrung für die Schönheit der Natur sich selbst, den Menschen, als das höchste Werk derselben betrachteten, selbst ihre Götter, als Symbole der Naturkräfte, durch Liebe zu sich herabzogen, und von diesem Mittelpunkt der Welt eine eben so einfache als klare Weltanschauung genossen, welche von ihrem Schönheitsgefühl geordnet jene herrlichen Werke voll edler Einfalt und lebendiger Plastik erzeugte: hatte das Christenthum den menschlichen Geist weit über diesen Mittelpunkt der Welt verwiesen, ihm eine höhere Welt erschlossen, dieselbe ihm als höchstes Gut geheiligt und zum Ziel eines rastlosen Strebens gemacht. Der Geist erblickte sich nun tief unten in dem Ganzen einer geahnten geistigen Welt, in der ihn eine stets unbefriedigte Sehnsucht rastlos aufwärts drängte; aber indem er den sichern Mittelpunkt verloren hatte, gewann er in der Kunst eine unendliche allseitige Freiheit, welche freilich durch den Mangel an durchgebildeter Klarheit, die nur die frühere Beschränktheit geben

konnte, oft zur Excentricität führte. Der griechischen Einfachheit war also nur durch Verrückung des Standpunktes eine reiche Mannigfaltigkeit an die Stelle gesetzt, welche die Kunst bedeutend ausdehnte, aber auch schwerer zusammenzuhalten und zu beherrschen war. Das einigende Band in dieser Mannigfaltigkeit war die Liebe, und sie führte auch, indem das germanische Verhältniß der Geschlechter, die Achtung und hohe Stellung der Frauen durch die christliche Schwärmerei bis zur Vergötterung gesteigert war, die Kunst wieder zu einem Mittelpunkt zwischen der sinnlichen und geistigen Welt zurück, den sie seitdem nicht mehr verlassen hat. So brachten also die beiden Elemente, das christliche und germanische, die romantische Kunst hervor. Der Grieche hatte seine Stellung in der sinnlichen Welt, eine feste und klare, von welcher aus er die geistige Welt zu erfassen strebte. Die christliche Menschheit aber war ganz in die höhere, geistige, unbestimmte, ahnungsvolle Sphäre gerückt, von welcher aus sie in der Liebe eine sinnlich feste Stellung zu erlangen suchte.

Dieser verschieden geistige Standpunkt der Menschheit führte sie zu ganz verschiedner Anschauungs- und Handlungsweise. Das Alterthum ruht auf einer breiten festen Basis im Mittelpunkt einer durchaus lebendigen Welt. Es hing mit dieser in harmonischer Wechselwirkung zusammen, und die Menschheit war darin das Würdigste und Höchste, selbst werth der Achtung und Liebe der Götter. Eng war der Kreis, in dem sich die Seele bewegte, aber sie erfüllte ihn ganz mit bewunderungswürdiger Kraft. Selten schweifte der Geist über die Grenzen des lebendigen Daseins zur Speculation hinüber, selbst auch in dieses Gebiet folgte ihm die Bildnerin Phantasie und lockte ihn mit symbolischen Gestalten voller Leben und Thätigkeit wieder in den Kreis der That zurück. Hier fühlte sich die gesunde Natur der Griechen wohl und sicher. In der That, dem Wort der Jugend, stimmten ihre geistigen und sinnlichen Kräfte harmonisch zusammen, in diesen Kreis waren sie berufen, ihn füllte nicht allein ihr Denken und Empfinden, ihr Sehnen und Wünschen, sondern auch ihre volle Thätigkeit aus. Denn ihre Speculation bezog sich auf das Nächste, auf die Gegenwart, das Vaterland, wohin auch auf anderm Wege ihre volle Thätigkeit gerichtet war.

Daher in allen ihren Werken die lebendige Handlung, die von allen Seiten klar hervortritt, das in sich vollendete Leben jeder Person, die in ungetheilter Natur befriedigt waltet, die Klarheit und Ruhe, die von keinem Bewußtsein eines zu erstrebenden höhern Zustandes gestört wird; daher das innige Verhältniß, worein ihre Mythologie sie mit der ganzen Natur setzte, welche, sowie sie in ihren Gebilden zur Freude der Menschheit vor allen Sinnen offen dalag, auch in ihrem geheimen Bildungsgang durch die Phantasie verschönert vor die innere Anschauung gebracht wurde. Ueberall war thätige Bildung, überall klare Anschauung, der Grieche lebte nur in Beiden und die Plastik war sein Kunstbedürfniß.

Wie ganz verschieden war hiervon die Wirkung des Christenthums. Wir haben schon früher, im ersten Band, darauf hingewiesen, und kommen daher nur kurz, der Vollständigkeit wegen, darauf zurück, wie das Christenthum die Menschheit in ihrem Streben und Ziel unendlich höher, aber in Vergleich mit diesem in ihrem Standpunkt tiefer gestellt habe. Es macht den Geist zum Bürger einer idealen Welt, von welcher die sinnliche, doch auch mächtig wirkende Basis durch eine um so breitere Kluft ausgeschlossen war, je reiner der Geist in dieser Ideenwelt aufging. Es entstand eine getheilte Natur in dem Menschen, und daraus ein Kampf zwischen Sinnlichkeit und Geist, Phantasie und Verstand, worin die lebendige Anschauung verloren ging und die plastische Kunst gestört war. Dagegen kamen die echt christlichen Künste, die Malerei und Musik mehr in Aufnahme und brachten nun in Verbindung mit dem Gefühl, das nun als Basis (wie früher die Sinnlichkeit) für alle Aeußerungen des Bildungstriebes diente und aufs höchste gesteigert war, herrliche Werke der Begeisterung hervor. Sie mußten in einem Lande am meisten blühen, wo die Religion in der Gestalt der Kirche, in der Sinnesart des Volks so lebendig geworden und wo der Bildungstrieb von jeher so thätig war. Auch in der Poesie mußte natürlich diese Richtung vorherrschen, und dieselbe, da in Italien besonders die reale Basis eines tüchtig ausgebildeten kernhaften Volkslebens fehlte, sich ganz zur Lyrik verflüchtigen. Daher haben die Italiener immer mehr die malerische und musikalische Seite der Dichtkunst ausgebildet als ihre plastische.

Dante und Boccaccio hielt ihre großartige Natur eine Zeitlang am Epischen fest, aber das christlich Lyrische trug doch den Sieg davon, und Boccaccio's begeistertes Gedicht, seine Fiammetta, könnte man ein christliches Gefühlsepos nennen. Nachdem Petrarca im antiken Epos gänzlich verunglückt war, hat er die Lyrik nie mehr verlassen. In Lorenzo's de' Medici Werken findet man eine liebliche, zarte Malerei in musikalischen Versen, aber nirgends ein plastisches und dramatisches Leben, und in den epischen Versuchen über die Turniere der Medici geht gar alle Handlung in den gleichwol sehr pitoresken Beschreibungen und in der Lyrik unter.

Das durch das Christenthum also gesteigerte Gefühl mußte bald auch die Sinnlichkeit zu sich erheben, und diese ward nun durch die germanische Hochstellung der Frauen und durch die Liebe in eine ganz neue Sphäre gebracht, in welcher allein sie sich mit der christlichen Religion vereinigen ließ. Die Liebe ward nun die Basis aller neuern Dichtungen. Das sinnliche Element derselben gab ihr das Reale, und das darin mächtig herrschende Gefühl war der Zügel, wodurch sie von der Religion geleitet wurde. Mit der subjektiven Lyrik stand sie natürlich im engsten Bunde und war für die übrigen Dichtarten ein unendlich fruchtbares Feld der mannigfaltigsten Bearbeitungen, wenn wir nur an die verschiedenen Nuancen denken, deren dieses Gefühl in der Darstellung fähig ist, von den zartesten Regungen an bis zum stärksten Ausbruch der Leidenschaften, und an die interessanten Kämpfe, die es im Zusammenstoß mit der sinnlichen und moralischen Welt darbietet. Aber sowie die große Mannigfaltigkeit, die das Christenthum durch den veränderten Standpunkt erschlossen hat, die alte einfache Klarheit aufhebt, so mußte dies noch mehr die an dichterischen Seiten so unendlich reiche Liebe thun, da ihr Hauptreiz in dem dunkeln geheimnißvollen Drängen der Gefühle besteht, die das Sinnliche und Geistige in Einem Brennpunkt zu vereinigen streben. Daher der duftige Schleier, der über alle romantische Dichtwerke geworfen ist, und der der christlichen, in unbestimmtem Sehnen ringenden Welt so zusagt, schwerlich aber die Alten befriedigt hätte.

Da die Religion der Liebe dieses Geschäft der Vermittlung der beiden Welten gegeben hatte, so führte diese auch immer in

jenes höhere Gebiet zurück. Sie war meistens in jenen ältern Werken mit der Religion vereinigt, und vielleicht nur in solchen ein selbständiger Gegenstand der Kunst, die sich der Form nach an das plastische Alterthum anschlossen, wie in Boccaccio's und einigen spätern epischen Werken. In Dante's großem Gedicht führte sie den Sänger durch alle Stufen bildender Thätigkeit bis zum höchsten Gegenstand religiöser Anschauung. In der Hölle, wo er die von Gott abgewendete Seite der Menschheit betrachtet, wo das Christenthum verleugnet wird, wirkt auch die Liebe nur entfernt und mittelbar auf ihn und läßt daher der sinnlich plastischen Kraft vollkommen Raum. Aber in dem Purgatorio, wo die eigentliche christliche Wirksamkeit beginnt, gibt er gleich anfangs zu erkennen, wie die Liebe sich zu der Religion gesellt und sein Gefühl hauptsächlich die aufwärtstreibende Macht wird. Die Dichtung wird hier auch sogleich ganz subjektiv und die alte Plastik muß der Malerei weichen. Die Kunst steigerte sich im Paradies bis zum Musikalischen, das durch das begeisterte Sehnen des Dichters nach dem Unendlichen hervorgebracht und in dem Maße erhöht wird, als er zu dem fast unaussprechlichen Ahnen des harmonisch waltenden Urgeistes gelangt. Ungefähr derselbe Gang ließe sich in der romantisch epischen Dichtkunst im Allgemeinen nachweisen. Ihr Anfang bei Boccaccio war von dem Christenthum noch wenig durchdrungen, der Stoff sogar aus dem Alterthum genommen, daher die Darstellung noch ganz plastisch. Als aber die Kirche mehr in der epischen Poesie Platz gewann und die begeisterten Kämpfe ihrer Helden gegen das Heidenthum Gegenstand derselben wurden, so wurde auch diese Poesie immer pitoresker, jemehr sie sich ausbildete, und dies steigerte sich bis zum Musikalischen in dem Gedicht des Tasso, der eben auch ganz Gefühlsdichter, ganz von der poetischen Auffassung des Christenthums erfüllt und dessen ganzes Leben eine Kette von Freuden und Leiden der Liebe war.

Im Allgemeinen war aber in Italien nicht wie in den Ländern des echten Ritterthums die Liebe eine Sache des Gefühls und der Schwärmerei und hatte in den Eiden der Ritter nicht ihre Stelle neben der Religion, sondern blieb mehr in dem Bereich der Sinnlichkeit; daher wußten auch die Italiener diesen schönsten und reichsten Gegenstand der christlichen Kunst nie recht

zu behandeln. Dagegen wirkte hier das Christenthum in seiner hervortretenden Gestalt desto ungestörter. In dem griechischen Epos war das Reinmenschliche behandelt, das Vaterland, der Nationalruhm verherrlicht, die Religion, welche auch so menschlich aufgefaßt war, diente nur zur Verschönerung, Erhebung, Veredlung der Gesammtidee der Menschheit, und selbst die Götter traten für ihre Lieblinge in die Schranken gegen das waltende Schicksal, das zuletzt doch den Ruhm der Nation herbeiführte. Das Christenthum konnte dieses Selbstgefühl, das aus der kräftigen Einigung aller Thätigkeiten entsteht, nicht geben. Die Menschheit schwindet vor dem höhern Interesse, sie steht auf der untersten Stufe zu einer Vollkommenheit, die sie kaum ahnet, und nicht ungestörtes Vertrauen auf eigne Kraft, sondern einschüchterndes Bewußtsein der Unterordnung und Demuth vor dem höhern Geist ist das unterscheidende Merkmal. In den christlichen Epen genügte also nicht mehr das Menschliche, das Nationale, sondern dieses wurde von dem kirchlichen Interesse verschlungen. Dieses blieb nun immer oberste Potenz, erster und letzter Zweck, der alles absorbirte, sobald er nur im Entferntesten in die Epen eingelassen war. Ja, die ersten Anfänge der neuern epischen Dichtung, soweit sie sich in Frankreich verfolgen lassen, waren rein kirchliche Epen, aus heiligen Legenden gebildet. Dies besonders kann erklären, wie die Italiener so lange Zeit und so vielfältig ganz fremdartige und unnationale Stoffe in ihren Ritterepen behandeln konnten, obgleich hierbei auch andre Ursachen wirkten. Das Interesse und der Sieg der Kirche gab hier das nationale Band, das alle Völker im Gegensatz gegen die Nichtchristen zu Einer Nation vereinigte, und nachdem Kaiser Karl zum Glaubenshelden gestempelt war, wurde er der Held italienischer so gut wie französischer Dichtungen. Sieg des Christenthums war immer Ziel der Epen, alles andre Interesse nichtig; selbst die Liebe mußte zum Christenthum führen und die Taufe, so wenig auch wahres religiöses Gefühl in Italien lebendig war, blieb immer eine Hauptangelegenheit. Daher konnten die Italiener selbst zu einer Zeit, wo Frankreich und Spanien die letzten Reste ihrer Nationalität zu Grunde richteten und Italien auf eine tiefe Stufe der Erniedrigung brachten, dennoch mit lang anhaltendem Enthusiasmus französische und

spanische Nationaldichtungen bearbeiten. Ich möchte die Ansicht von Friedrich Schlegel, der eine Aehnlichkeit der christlichen Heldengedichte mit den altpersischen darin findet, daß in beiden der Kampf im Gegensatz des Guten und Bösen, des Lichts und der Finsterniß durchgeführt ist, lieber dahin beschränken, daß, obgleich einige Aehnlichkeit in den Grundgedanken bemerklich ist, doch die christlichen Epen mehr einen Glaubenskampf, einen Sieg der Kirche über das Heidenthum verherrlichen sollen. Denn nicht nur, daß in den christlichen Rittergedichten die hohe Weltanschauung, die sich zu der Idee jenes Kampfs des guten und bösen Princips erhebt, sich nirgends verräth, außer vielleicht sehr entfernt in Tasso, den wir überhaupt in mancher Hinsicht nicht mit den übrigen zusammenrechnen, so stellen sich die Ritter auch hauptsächlich und ausschließlich als Verfechter des Glaubens und der Kirche dar. Selbst die höhern Wesen, die als Diener des guten Princips in die Handlung eingreifen, thun dies nur dem Ruhm der Kirche zu lieb, und der Sieg des guten Princips besteht nur darin, daß die Heiden entweder getödtet oder die hervorragendsten derselben bekehrt und getauft werden.

Es ist natürlich, daß, als die frühern kirchlichen Legenden sich zur epischen Gestalt erweiterten und aus dem Leben der Nationen eine realere Basis annahmen, man sogleich den poetischen Ritterstand darin aufnahm, den Stand, welcher sich mit seinem jugendlichen Enthusiasmus am besten für das jugendliche Epos schickte, welcher als Repräsentant der That mit dem durch das Christenthum vorherrschenden Gefühl die beste Harmonie bildete, welcher durch dasjenige Gefühl, das die Grundlage aller neuern Poesie ausmachte, durch die Liebe zu seiner höchsten Blüte gekommen war. So gehörte das Ritterthum, in welchem sich die innigste Verschmelzung der Liebe und der Religion verwirklichte, ganz wesentlich zu der modernen epischen Dichtung; denn es gab die That, zu welcher die Religion die Richtung zeigte. Nur in den Ländern, wo das Ritterthum recht lebendig wurde und in dem Dienst der Kirche und der Galanterie zu seiner poetischen Blüte gelangte, konnte das Ritterepos einen nationalen Boden und eine feste Bedeutung erlangen. Aus der thatenreichen Zeit Karls des Großen, des Helden der Kirche, entstanden die mannigfaltigen Volkssagen, die in einer ebenfalls

zur Ehre der Kirche noch viel thatenreichern und aufgeregtern Zeit, der der Kreuzzüge, zur vollen lebendigen Anschauung kamen und sich durch den idealisirenden Nimbus einer fernen Vergangenheit zu einer schönen romantischen Dichtung gestalteten. Die Kreuzzüge waren daher die rechte Zeit des Epos für die Nationen und für die Dichter, welche davon so ganz erfüllt waren, daß sie die alte Heldenzeit und die Sagen, welche sie verherrlichten, verstehn und idealisch zu der ihrigen machen konnten.

Dies war aber in Italien nicht der Fall, und dort ist auch kein Epos entstanden, so herrliche Kräfte auch einzelne Dichter, wie Dante und Boccaccio, dazu hatten. Die ganze epische Richtung, der Stoff und Impuls mußte von Frankreich kommen, wie auch früher die Anfänge der lyrischen Dichtung; wogegen Italien dem Nachbar die spätere antike Richtung vertauscht zu haben scheint. Sowie in Südfrankreich die Lyrik der Troubadours sich entwickelte, so im Norden, eigentlich auf beiden Seiten des Kanals, wo die Normannen ihre Erinnerungen an die großartige Poesie des Nordens pflegten, die epische Poesie. Sie nahm ihre Quelle aus alten Sagen und Heldengesängen aus der Zeit, wo die neue Welt unter der Fahne der Kirche sich aus dem heftigen Zusammenstoß der Völker wieder zu ordnen anfing, aus der Zeit, wo Wunder und Zauberei noch ihre Hauptstelle in der Anschauung der Weltbegebenheiten hatten. Daß die Kirche einen vorzüglichen Antheil an der Ordnung der Völker, sowie an ihrer geistigen Richtung und den Anfängen ihrer Poesie hatte, zeigt sich nicht nur in der Menge von kirchlichen Epen von der Weltschöpfung, der Geschichte Christi, Reisen ins Paradies und in die Hölle, Visionen, Leben der Jungfrau und der Heiligen, welche auch auf die italienische Poesie gewirkt hatten und Vorbilder für Dante's kirchliche Gedichte waren, sondern auch in der eigenthümlichen Färbung in den andern Epen, welche fortwährend an die Kirche erinnert, alle Begebenheiten als im Interesse und zum Ruhm der Kirche geschehn darstellt, und welche dadurch entstand, daß es grade die Geistlichkeit war, welche in einem Zeitalter, das für die Kirche glühte, die nationalen Heldensagen zu größern epischen Dichtungen verarbeitete. Aber daß der herrliche Stoff in dem kirchlichen Interesse nicht ganz aufging, davor bewahrte ihn das nationale Element, das der Sage immer das volle innere

Leben erhielt und das im Munde der Sänger fortwährend wach erhalten wurde. Denn es gab hier wie im südlichen Frankreich die Dichter der Epen, die Trouvères, und die Sänger derselben, die Ménestriers, und die tiefer stehenden Jongleurs. Wenn die Dichter auch immer die Kirche vor Augen hatten, so war doch ihr Gedicht für den lebendigen Gesang auch der Form nach eingerichtet, und sobald sie aus der Idee und Allegorie ins Leben hinaustraten, umgab sie das mannigfaltige, höchst poetische Gewebe von christlichem und heidnischem Enthusiasmus, kirchlichem Dienst der Ritter und weltlichen Freuden, Schönheit der Damen, Tapferkeit der Ritter, Verhältniß zwischen König und Vasallen und den mannigfaltigen, aus Liebe und Ruhmbegierde entstehenden Collisionen, welche den Reiz des romantischen Epos ausmachen. Zu diesem Gewebe gaben nach der Ausbreitung der fränkischen Monarchie, nach den aberteuerlichen Zügen der Normannen, ihrem Kampf mit Angelsachsen, dem allgemeinen Krieg gegen Sarazenen, fast alle Nationalitäten mehr oder minder glänzende Fäden hinzu, der Norden mit dem Wunderbaren das Erhabne, Gewaltige, der Süden mit dem Wunderbaren mehr das Liebliche, Helle, die Gluth der schnell wechselnden Farben; das germanische Element mit der Tapferkeit die Treue und Beharrlichkeit, das französische mit der Tapferkeit die Galanterie, das spanische den glühenden Ernst und die tiefe Leidenschaft. Dazu kam im 11. Jahrhundert die durch das ganze westliche Europa begeisternd wirkende Erhebung gegen die fremden Besitzer des heiligen Grabes, welche auch jene alten Kämpfe in das verklärende Licht der Kirche setzte und sie alle zu Glaubenskämpfen erhöhte oder wenigstens mit diesen in enge Verbindung brachte. Und so sind mitten in dem Enthusiasmus der Kreuzzüge jene schönen und wunderbaren Ritterepen entstanden, welchen die verschiedenen Nationalerinnerungen, der verschiedne Boden, woraus sie entstanden, die große Mannigfaltigkeit gaben, um welche alle aber die Religion und die Liebe das einigende Band schlang.

Noch ein Umstand in der poetischen Behandlung dieser Epen ist zu erörtern, wobei die christliche Poesie gegen die griechische im Nachtheil stand, nämlich die Einmischung des Wunderbaren und Uebernatürlichen in den Schicksalen und Thaten der Helden in den Volkssagen. Die Helden wurden in diesen Sagen ebenso

wie in den griechischen verklärt, und jemehr sich die Geschichte in der Dichtung auflöste, jemehr die Ferne der Zeit die begeisterten Thaten jener Helden einem spätern Geschlechte wunderbar machte, jemehr die Religion sie als Vertheidiger des Glaubens aus dem anschaulichen Standpunkt der Wirklichkeit in die nur halb durchsichtige Sphäre des Uebermenschlichen, Phantastischen erhob, destomehr fühlte der Dichter das Bedürfniß, diese Helden in Gemeinschaft mit Wesen höherer Art handeln, sie von jenen beschützen, zur That antreiben und lieben zu lassen. So entstand die Idee von den gefeiten Waffen, der unverwundbaren Haut der Krieger, den berühmten durch alles durchgehenden Schwertern und Lanzen, grade sowie im trojanischen Krieg auch. Was aber nun das System der höhern Wesen betrifft, so offenbart sich darin ein großer Unterschied, der aus den religiösen Ansichten hervorgeht. Die griechischen Götter, welche die große Natur in ihren einzelnen Kräften und die Idee der Menschheit symbolisirten, waren in der griechischen Ansicht der Menschheit wegen da, die das Höchste in der allein geltenden Natur darstellte. Sie hatten menschliche Gestalt, menschliche Leidenschaften, ließen sich täglich zur Erde herab, um vorzüglich begabte Menschen zu lieben und zu schützen, und lebten und webten in menschlichen Verhältnissen. Diese ganze so plastische Mythologie war den Griechen schon vor ihren Dichtungen lebendig, ja sie mußte die Poesie, die die Natur und die Menschheit verherrlichte, im höchsten Grade erregen und war denn auch sogleich eins mit ihr. Daher gab es kein Gedicht, mochte es nun die Natur oder die mannigfaltigen Interessen des Menschengeschlechts zum Gegenstand haben, worin nicht das gesteigerte Gefühl des Dichters sich zu den Göttern erhoben hätte, die ihn aber durch ihre Natur immer wieder auf die Erde und in die Wirklichkeit zurückführten. Ja sie erhielten durch ihren Sinn und ihre Bedeutung selbst eine Wirklichkeit, die sich die Phantasie willkürlich ausschmücken konnte, aber in allen ihren Bildern nur die damalige sinnlich heitre Menschheit in einem verklärten Licht abspiegelte. Daher ihre wesentliche Mitwirkung zur Erhebung der Helden, zur Veranschaulichung ihrer Vorzüge und Mängel, zur Belebung der ganzen Natur, zur Gestaltgebung der begeisterten Dichtergefühle. Daher findet sich in den griechischen Werken keine Zeile, kein

Bild oder Gleichniß, die nicht voller Leben wären, denn die Götter führen die Anschauung nie von der Erde weg in unbegreifliche Regionen, sondern gefallen sich auf derselben genießend und verschönernd. Das Christenthum zog aber den Geist ganz von der Erde weg in erhabne, unbegreifliche Regionen, die der Anschauung unzugänglich waren, woselbst das begeisterte Gefühl sich kein Bild mehr zur Belebung machen konnte, sondern ganz mit dem Geist zusammentraf in der Idee des Urgeistes. Die Götter mit ihrem selbständigen Leben, mit ihrer Liebe oder ihrem Haß zu den Menschen waren nun von der verödeten Erde verschwunden, die nun selbst der geistigen Ansicht nichts mehr für sich, sondern nur ein Uebergangspunkt war. Alles Selbständige verschwand in der Idee des Weltschöpfers und Regierers, höchstens die Negation unter dem Bilde des Teufels konnte dem christlichen mythologischen Theil in den epischen Gedichten einiges Leben geben. Hier spielt aber die tyrannische Dogmatik und Orthodoxie einen schlimmen Streich. Sie erkannte kein Leben als das in Gott, alles übrige war das Todte, der Vernichtung Anheimgegebene. Dies erlaubte der Phantasie wenig Spielraum, und man bemerkt die Aengstlichkeit und Befangenheit, die eine solche herrschende Ansicht gab, selbst an dem großen Dante, welcher, um die Räume seiner unterirdischen Schöpfung mit Leben zu erfüllen, seine Zuflucht zu den altgriechischen Gestalten nahm, die noch durch die Erinnerung an ein früheres bewegtes Leben wirkten. Die heitere Sinnlichkeit mußten sie aber aufgeben als dem nun einzig wahren Leben entgegengesetzte Allegorien der verschiedenen Weisen der Nichtigkeit. Sie wurden daher in der christlich poetischen Behandlung düstere und finstere Gestalten mit undeutlichen Umrissen oder kalten Allegorien. Jemehr sich der Dichter in die erhabnen Mysterien des Christenthums erhob, destomehr wich die Anschaulichkeit in den Regionen des Uebersinnlichen zurück, lösten sich die erhabnen Bilder in ein dunkles Gewebe von Vorstellungen auf, verlor sich die Poesie in den Mysticismus.

Die Einmischung Gottes, des Princips des Guten, in der epischen Dichtung widerstand natürlich dem christlichen Gefühl; sie hätte auch die Idee des Urwesens entheiligt und alle Poesie vernichtet. Dafür war aber die Einmischung des Teufels, des

Princips des Bösen, des Nichtigen, der ewigen ziel- und zwecklosen Empörung und Verneinung, durchaus nicht glücklicher. Die Griechen hatten auch ihre Geister der Zwietracht, der Zerstörung, aber deren Thätigkeit bezog sich immer zuletzt auf die Menschen und hier konnte die dichtende Phantasie eine reiche Mannigfaltigkeit von Handlungen und poetischen Interessen schaffen. Das Christenthum stellte aber nur Ein Princip alles Lebens auf, das außer aller Poesie stand; was ihm entgegen war, das war dem Tod verfallen. Lucifer, der immer vergeblich zu einer wirklichen Existenz strebte, konnte von der Dichtkunst nur als Allegorie einiger theologischen Sätze gebraucht werden. Alle seine Eigenschaften sind negativ, und sein eigentliches Wesen Ohnmacht gegenüber der Alles schaffenden und Alles tragenden Gottheit. In Dante's Inferno hat Satanas als Chef der Hölle immer etwas Handlung und wird als handelnd erwähnt, bis man immer tiefer gelangt, und zuletzt vor ihm selbst steht, wo dann plötzlich alle Handlnng aufhört und nur Beschreibung, freilich die großartigste Beschreibung anfängt. Aber in den epischen Gedichten, wo die höhern Wesen an der Handlung betheiligt und ganz hinein verflochten sind, war es eine sehr unglückliche Richtung der Poesie, daß der Kampf zugleich einem höhern Interesse dienen und den Sieg des Glaubens über den Unglauben allegorisiren mußte. Denn nun traten nicht Helden gegen Helden, wie vor Troja, sondern Christen gegen Unchristen und in höherer Potenz das allmächtige Princip des Guten gegen das ohnmächtige Princip des Bösen auf. Der Kampf war ungleich, der Sieg bestimmt und das Interesse natürlich geschwächt, wie dies bei Tasso, in dem Auftreten des Lucifer mit seinem Hof und deren Antheil an dem Kampf der Fall ist, was wir später darlegen werden.

Dieser Mißstand wird am meisten bemerklich in der Anwendung der untergeordneten Wesen, der Engel und Teufel. Wie poetisch arm erscheint diese ganze Maschinerie in den christlichen Epen. Sie sind entweder ganz willenlose Diener, die sich nur auf höhern Befehl regen und nicht weiter gehn, als ihr Auftrag reicht, oder ohnmächtige Rebellen, die ihrem Zorn mehr durch prahlerische Wortfechtereien Luft machen, oder beim Mangel an eigner Bravour kräftige Menschen zu rebellischer

That und Widersetzlichkeit gegen das christliche Reich aufreizen. Dann aber bei der Krisis stehen sie plötzlich außer aller Verantwortlichkeit, scheinen sich zu bekehren, schleppen ihren Günstling selbst zur Strafe zu sich in die Hölle und dienen dadurch der Gerechtigkeit und dem guten Princip. Welche poetische Inconsequenz und dadurch welcher Mangel an Leben und Handlung in diesen höhern Wesen. Im trojanischen Krieg sind die Götter, welche auf der einen und der andern Seite stehn, nicht in Engel und Teufel abgesondert, sondern ganz gleich an ästhetischer und moralischer Schönheit und Lebendigkeit. Sie lassen nicht die Sterblichen einen Kampf ausfechten, der eigentlich nur sie anginge, sie widersetzen sich ihren Günstlingen zu lieb dem obersten Gott, der das Fatum kennt, ihre gleiche Macht läßt den Ausgang zweifelhaft und spannt die Erwartung, und gegen ihre Rathschläge kann auch die Moral nichts einwenden. In einem christlichen Epos sind aber schon in der Anlage die Engel auf der einen, die Teufel auf der andern Seite. Die Engel verrichten willen- und theilnahmlos ihre Aufträge, wissen ihren Sieg voraus und geben lauter guten Rath, weil sie nicht anders können, während die Teufel im Bewußtsein ihrer Niederlage aus Zorn nur lauter moralisch schlechte Rathschläge ertheilen und daher bei ihrer übrigen Kraftlosigkeit und Nichtigkeit alles Interesse verlieren.

Die einzig zulässigen und irgend eine poetische Seite darbietenden Mittelwesen, auf welche die epische Poesie aber auch mit Heißhunger fiel, waren die von Norden eingewanderten Feen, Elfen, Berggeister, Riesen, Zwerge und Drachen. Sie gehörten nicht dem Christenthum an, standen also nicht in dem Bann der Dogmatik, sondern zwischen Erde und Himmel schwebend, mit höhern epischen und geistigen Kräften ausgerüstet, aber auch mit Leidenschaften begabt, führen sie ein selbständiges bewegtes Leben, an Freude und Leid der Menschen theilnehmend, bald in neckischer Weise sie irrend, bald mit Haß, bald mit Liebe sie verfolgend und die Auserwählten in ihren bezauberten Schlössern festhaltend. Man hätte diese Feen und übrigen Geister in ihrem ursprünglichen Wesen lassen sollen, das sie von der nordischen Mythologie erhalten hatten. Sie kamen dort den griechischen Göttern in der Bedeutung ziemlich gleich, symbolisirten freundliche

oder verderbliche Naturkräfte, und mit den Reizen der Poesie ausgeschmückt, mit einem bestimmten, sich immer gleich bleibenden Charakter versehn, hätten sie bei ihrem jedesmaligen Auftreten in den verschiedenen Situationen eine Menge lieblicher Vorstellungen und Anschauungen erweckt, und wären doch als Symbole der Natur, selbst bei fortschreitender Aufklärung, in ihrem vollen poetischen Recht geblieben. Aber man brachte sie bald mit dem Christenthum in Verbindung, ließ sie in Gemeinschaft mit Engeln und Teufeln agiren, wodurch sich dann sogleich die Absonderung in Gute und Böse mit dem vorausbekannten Ende Beider ergab. In frühern Jahrhunderten, als jene Heldensagen entstanden, wanderten mit ihnen auch die feenhaften Wesen ein, welche, von der Orthodoxie noch ungeirrt, ihnen den reizenden duftigen Anstrich gaben. Auch im 12. Jahrhundert mochten die Franzosen und Britten jene zu epischen Dichtungen verklärten Zaubersagen, welche ihre Geschichte, ihre Vorfahren verherrlichten, mit aller Wärme des Glaubens begrüßen. Aber ebenso läßt sich der abstoßende Spott der Italiener erklären, welche erst im 15. Jahrhundert, zur Zeit ihrer höchsten Aufklärung, wo das Christenthum aus dem Gebiet des Glaubens vor das Forum der Wissenschaft gezogen wurde, wo man gegen Aberglauben und Zänkerei zu Felde zog, diese frühere Dichtung mehr mit scharfer Kritik als mit warmer Hingebung in die Täuschungen aufnahmen, statt der poetischen Kraft nur Widersinn fanden und bei ihrer Behandlung des Wunderbaren in phantastische Uebertreibungen verfielen.

Unter den drei großen Fabelkreisen, die aus der christlichen Heldenzeit herstammen, ist der älteste der Bretonische vom König Artus und seiner Tafelrunde, der die Schicksale und Thaten dieses christlichen Königs in dem letzten glücklichen Krieg der Britannier gegen die noch heidnischen Sachsen besingt. Das einfache geschichtliche Thema ist durch eine Fülle des Wunderbaren, das an die geheimnißvollen Schrecknisse des Nordens erinnert, und durch alle Reize eines idealen Ritterthums ausgeschmückt, zu welchem begeisterte Liebe, Dienst der Frauen, Vasallentreue gegen den König, überraschende Abenteuer und bunte Festlichkeiten die Farben geben. An Artus schließen sich seine Ritter, sein Neffe Gawein, Lanzelot vom See, Tristan, der merkwürdige Zauberer

Merlin, die Ritter vom heiligen Graal, welche alle durch ihre besondern Abenteuer und ihre theils bis nach Indien ausgedehnten Züge reichen Stoff zu verschiedenen Dichtungen gegeben haben. Die schönsten zu diesem Kreise gehörenden Romane sind die von Lanzelot und von Tristan. Der erste schildert mit den zartesten und abwechselnd wieder glühendsten Farben die unwiderstehliche, alle Rücksicht besiegende Herrschaft der Liebe über den männlich kräftigen Lanzelot, der, von dem süßen Zauber verblendet, mit des Königs Artus Gemahlin die schönsten Stunden genoß, aber auch die Strafe, die dem Ehebruch und der verletzten Treue gegen den König folgt. Von Reue getrieben, sucht die Königin eine Zuflucht im Kloster und Lanzelot büßt seine Frevel als Einsiedler. Das ernste Schicksal der Beiden, welches die Moral versöhnt, gibt der Dichtung eine eigne Großartigkeit, die durch die bunte Mischung des Wunderbaren, der ritterlichen Sitten und Abenteuer einen ungemeinen Zauber gewinnt. Wenn in diesem Gemälde der Liebe die Menschheit durch die eigne Erhebung der Gefallenen versöhnt wird, so findet in dem andern nicht weniger hinreißenden Roman die auch verbrecherische Leidenschaft des Tristan und seiner Isolde eine Entschuldigung in dem Zaubertrank, den die Liebenden zufällig genießen, und in dessen beseligenden Folgen, die mit dem höchsten Reiz einer glühenden Phantasie geschildert sind, Beide untergehen.

Viel mehr wurde von den Italienern der andere eigentlich französische Fabelkreis von Karl dem Großen benutzt, der auch viel mehr von der geschichtlichen Grundlage ab- und in das Reich des Phantastischen überging. Dieser Kreis schildert theils die innern Kämpfe in des Kaisers Haus und Reich, theils dessen Religionskriege gegen die Sarazenen in Spanien. Der Kaiser selbst bietet als ziemlich unthätige Person weniger Interesse dar, und bildet nur den Mittelpunkt, wo sich die nach allen Weltgegenden und nach den fernsten Ländern nach Abenteuer ausziehenden Paladine und Ritter wieder zusammenfinden. Aber um ihn herum gruppiren sich in mannigfaltiger Weise die Ritter, die an seinem Glaubenskriege theilnahmen. Sie bilden hauptsächlich zwei sich fortwährend bekämpfende Gegensätze, die auch meist die Intrigue der Handlung bilden, die offne, wilde Tapferkeit und frohe Lust an dem Ritterwerk und die kluge Arglist und

Verrätherei. Die erste war repräsentirt in dem Geschlecht des Haimon und Buovo, dessen hervorragendster Held Rinaldo war, die andere in dem Geschlecht der Mainzer, deren Haupt Ganor oder Ganelon. In den Kampf dieser beiden Gegensätze griff denn noch alles ein, was die Feindschaft der Heiden, die Begeisterung für den Glauben und besonders die verschiedenen Seiten der Liebe und Eifersucht an erhöhtem Interesse darboten, und die einzelnen geschichtlichen Momente aus jener Zeit, wie die Schlacht bei Roncesvalle, wo Karl von den Sarazenen eine Niederlage erlitt und der tapfre Roland fiel, sind mit der ganzen Maschinerie der Zauberwelt und mit den glühendsten Farben morgenländischer Dichtung ausgeschmückt, um den Kaiser und seine Ritter als Glaubenshelden zu verklären. So faßte ihn die Chronik des Turpin auf, die die verschiedenen Sagen und epischen Ueberlieferungen, Volkslieder und Romanzen von diesen Kämpfen mitten in der Begeisterung der Kreuzzüge gesammelt hatte, die nachher die Quelle der buntesten, die Abenteuer der einzelnen Ritter erzählenden Romane wurden. Zu diesen gehören besonders der zarte Roman von der Bertha mit dem großen Fuß, der die stille und immer gleich bleibende Größe und Güte eines gequälten und verstoßenen Weibes schildert. Dann besonders der herrliche Roman von den vier Haimonskindern, der die schönsten Rittertugenden in ihrer glänzenden Seite darstellt: die unerschütterliche Treue des Vasallen gegen seinen Kaiser in Haimon, der mit einem vom Kampfe der Lehnspflicht gebrochenen Herzen seine Söhne verstößt und bekriegt, weil sie gegen den Kaiser sich auflehnen: die unerschütterliche Treue und beharrliche Vertheidigung der eignen und der Freundesehre in Rinaldo, der den zur Ungerechtigkeit gegen seine Genossen verleiteten Kaiser bekriegt; und die auf der Grundlage der unverletzbaren Ritter- und Vasallenpflicht ruhende Größe und Kraft des Kaisers, der beharrlich, im Gefühl seiner Macht selbst in den Fesseln seiner Feinde, durch sein Vertrauen auf ihr Pflichtgefühl den Sieg davonträgt. Wie diese Dichtung in großartigem Ernst, so bewegt sich die von Rinaldo's Vetter, dem gelehrten Zauberer Malegis, Sohn des Buovo, mehr in heitrer Weise. Seine Herrschaft über die Höllengeister, die in seiner tiefen Gelehrsamkeit gegründet ist, weiß er in einem vielbewegten Leben zu manchem verwegenen

Scherz, zu manchem lustigen Abenteuer anzuwenden, wozu ihn immer sein neckischer Sinn trieb, aber nie auf Kosten seiner Pflicht und Ehre, nie zu boshaften und heimtückischen Streichen, wodurch er sich sehr von dem Mainzer Geschlecht unterscheidet. Sein Charakter und seine Abenteuer, ebenso wie die seines Vaters, des Herzogs Buovo, sind von den Italienern besonders gerne entweder in eigenthümlichen Gedichten behandelt oder in den meisten übrigen aufgenommen worden. Der vierte Roman ist der von dem Italiener Cieco mit vielen andern Sagen benutzte von Mambrian, Sohn des Ivo, Königs von Jerusalem und Enkel des Rinaldo, worin auch Rinaldo's und Malegis' letzte Thaten und Tod erzählt werden. Zu diesen aus dem 13. Jahrhundert stammenden Gedichten kam dann noch im folgenden die Eroberung von Trebisonde, in welcher zum erstenmal die in den italienischen Dichtungen eine so große Rolle spielende tapfre Bradamante, Rinaldo's Schwester, erscheint. Neben diesen Hauptromanen müssen wir noch die von Huon von Bordeaux, Doolin von Mainz, Ogier von Dänemark, dem Riesen Fierabras erwähnen, welche alle den Italienern einen reichen Stoff gaben. Der dritte große Fabelkreis ist der ganz unhistorische von dem Amadis, welcher großentheils den Spaniern angehört und von Bernardo Tasso nach Italien verpflanzt worden ist. Es liegt außer dem Zweck dieser Arbeit, alle Romane und dichterischen Bearbeitungen aus dem fränkischen, bretonischen, anglonormanischen und spanischen Sagenkreise ihrem Inhalt nach hier aufzuführen. Sie gehören in eine Geschichte der romantischen Epen aller Nationen, zu welcher die Italiener in Hinsicht auf Originalität nur einen sehr kleinen und unwichtigen Theil geliefert haben. Die Mittheilung des Inhalts aller jener Romane würde auch hier nichts helfen, weil die Italiener fast keins dieser Gedichte ganz abgesondert ausgebildet haben, sondern von dem Gesammteindruck der meisten derselben angeregt dichteten, wozu noch Schwänke und Erzählungen aus den Fabliaux von Westen, Feengeschichten und didaktische Tendenzen aus dem Orient und römische Mythologie und Geschichte aus ihrem eignen Vorrath hinzukamen. Die literarischen und bibliographischen Nachweisungen finden sich sehr vollständig in Gräße's allg. Literärgeschichte, II. 3 gesammelt. Es kommt aber nach meiner Ueberzeugung,

die ich aus einigen Versuchen gewonnen habe, ebenso wenig wie bei den Novellen heraus, wenn man bei den einzelnen Zügen in den italienischen Epen ihren Ursprung und ihre ganze Stammtafel aufsuchen wollte. Nur im Allgemeinen und Ganzen können uns die italienischen Bearbeitungen der ganz fremden Stoffe, die verschiednen Arten ihrer Auffassung und die daraus hervorleuchtenden verschiednen Grade ihrer geistigen Kultur und ihrer religiösen und weltlichen Anschauungen im 15. und 16. Jahrhundert interessiren.

Alle diese Dichtungen waren ursprünglich nicht genau von einander geschieden und blieben es auch bei der zweiten Bearbeitung der Italiener nicht. Die Dichter nahmen oft einzelne Personen, Charaktere und Abenteuer aus andern Kreisen auf, und manche vollständige Dichtungen sind Mittelglieder, welche die Verbindung zwischen den Kreisen ausmachen. Auf diese Art erhielten sie die Italiener durch die Troubadours, Trouveres und Jongleurs, die damit an allen Höfen willkommen waren, und sie entweder in einzelnen Bruchstücken, als wozu diese Gedichte ganz eingerichtet waren, oder an mehrtägigen Festen vollständig sangen. Daß Italien schon im 13. Jahrhundert von diesen epischen Dichtungen erfüllt war, erhellt aus Dante's Inferno, wo Francesca da Rimini ihren Fehltritt dem verführerischen Roman von Lanzelot Schuld gibt. Aber wie verschieden wirkten diese Epen und mußten sie ihrer Natur nach auf die beiden Nationen wirken. In Frankreich waren sie national, aus nationaler Begeisterung für glorreiche Thaten, die wieder das Selbstgefühl des Volks erhoben, entstanden. Die einzelnen Sagen und Gesänge bildeten sich zugleich mit dem Christenthum und Ritterthum aus, trugen den Ruhm der Vorfahren und des eignen Bodens immer verklärender von Geschlecht zu Geschlecht fort, und als das Christenthum und das in höchster Blüte stehende Ritterthum zu einer That des Enthusiasmus, zu den Zügen nach dem heiligen Grab, sich vereinigten, so war es derselbe Sinn, derselbe Enthusiasmus in demselben Volk, der die frühern sich nur wiederholenden Thaten nun erst recht würdigte, und die Gesänge eigneten sich zu großartigen Epen. Das ganze Land war erfüllt von den Gesängen, in welchen das Heldenleben so groß und ernst aufgefaßt war; im Norden und Süden an den Höfen und in den Klöstern

waren sie gleich lebendig. Denn das Volk war sich bewußt, noch dasselbe Volk zu sein, den Heroismus jener gefeierten Helden immer noch in sich zu tragen und durch Ueberlieferung an die Nachkommen deren Größe zu sichern, und so war die Wirkung jener Gesänge begreiflich, so konnten sich 200 Jahre nach Roland die Kämpfer bei Hastings durch das Rolandslied zur Schlacht begeistern, und die Geistlichen nicht müde werden, diese Gesänge zu bearbeiten.

Aber wie ganz anders war die Lage und daher die Wirkung solcher Gedichte in Italien. Das Studium des Alterthums hatte die Italiener aus dem verschrobenen Zustand unter der Herrschaft der scholastischen Theologie zur Natur und zu ihrer Geschichte zurückgeführt, nicht aber ihre eigne Kraft geweckt, und sie hatten nun mit derselben Unentschiedenheit sich der Herrschaft der Alten unterworfen. Andre Völker konnten ungestört ihre Nationalität in ihrer Jugend ausbilden; sie hatten in diesem Streben Bedeutung gewonnen und durch große Werke in allen Kreisen der Kunst und des Lebens bei den Italienern dasselbe Gefühl, dieselbe Sehnsucht erweckt, diese Richtung zum Realen zu ergreifen und sich dem Zeitgemäßen und Nationalen zuzuwenden. Aber bei sich fanden sie hierzu keinen Boden und griffen daher nach Fremdem. Das ganz Eigenthümliche und Nationale der andern Völker konnten sie sich indessen nicht aneignen, daher nahmen sie aus der fremden Poesie mehr das, so zu sagen, allgemein Nationale, das Christenthum und Ritterthum, auf. Hierin griffen sie aber wieder unglücklich. Denn beide, Christenthum und Ritterthum, hatten zur Zeit der Kreuzzüge in ihrer Vereinigung die höchste Höhe, in der sie die Menschheit zur epischen Dichtung begeistern konnten, erreicht, und nach den Kreuzzügen einer kühlern Verständigkeit und Spekulation Platz gemacht. Die Menschheit hatte die Forderung ihrer Jugend befriedigt und dieselbe in der Dichtung mit dem Epos abgeschlossen. Im 12. und 13. Jahrhundert waren die Ritterromane mit der glühenden Phantasie und dem unerschütterlichen Glauben, die beide zur That reizten, ganz an ihrem Platz, besonders da, wo sie Anklänge aus einer eben so thätigen und für den Glauben begeisterten Zeit in sich aufnehmen konnten. Die allgemeine Unwissenheit begünstigte den Schwung der Phantasie, die sich in das Uebernatürliche

besser finden konnte, als in den geregelten Gang der Natur. Um diese Zeit hatten auch die Italiener ihren Dante, in dessen Gedicht wir theilweise den hohen epischen Dichter bewundern. Aber was einen Dante nach dem Enthusiasmus der Kreuzzüge, nach dem großen Freiheitskampf der Republiken fesseln konnte, die scholastische Theologie und Philosophie, das wirkte auch später verderblich auf die Dichtkunst. Auch die Italiener hatten in jenen Jahrhunderten ihre Heldenzeit gehabt, aber die Frische und Innigkeit des jugendlichen Gemüths fehlte ihnen, welche die Seele mit dem begeisterten Glauben einer solchen Zeit ganz erfüllen konnte. Sie waren zu klug und zu gelehrt geworden, als ihre Poesie anfing, der Verstand zeigte ihnen ganz andre Interessen, und selbst der Glaube, der andere Völker erhob, belehrte, sittigte, die Quelle ihrer Thaten und Gesänge wurde, war bei den Italienern durch Mißbrauch aus seiner reinen Sphäre in die niedrige der gemeinen Geldspekulation gezogen worden, und sie lernten früh die unzähligen Schaaren der Gläubigen verspotten, die aus allen Ländern ihr Geld nach Rom trugen. An die Stelle der scholastischen Gelehrsamkeit trat die gelehrte Bearbeitung des Alterthums, welche die Italiener wieder von ihrer Zeit und Geschichte abwendete, wie schon Petrarca mit Abneigung und Geringschätzung von den Rittergedichten sprach. Als sie sich endlich spät am Ende des 15. Jahrhunderts entschlossen, das Ritterepos zu bearbeiten, merkte man an dem fremdartigen Stoff, an der Unsicherheit und Regellosigkeit der Composition, dem Mangel an Erfindung, daß diese Epen nicht nur zu spät kamen, sondern auch daß sie gar nicht aus ihrem Glauben, ihrer Geschichte, ihrer ganzen Denk- und Sinnesart hervorgingen.

Dabei ist besonders hervorzuheben, daß die Hauptsache in den Ritterepen, das Ritterthum, das um diese Zeit überall anfing zu verschwinden, den Italienern immer ziemlich fremd geblieben ist, ein Umstand, der auf die Art ihrer Auffassung einen besondern Einfluß hatte. Wir haben schon im ersten Band mehrfach bemerkt, wie in Italien der Handelssinn sich auf überraschende Art und im Großen entwickelte und dort außerordentliche Resultate hervorbrachte, und wie dagegen der Rittersinn nur kümmerlich in die Thäler des Apennin drang. Dieser fein und verständig berechnende, auf materiellen Gewinn und Genuß

gerichtete Geist konnte sich nicht leicht zu dem wahren, ehrwürdigen Wesen des Ritterthums erheben. Ein echter Krämersinn hält jede Schwärmerei für lächerlich, und wie die Italiener die von Rom so gut ausgebeutete Glaubensschwärmerei der andern Völker verspottet hatten, so thaten sie es auch mit der Thatenschwärmerei der Ritter. Der Handel war die Triebfeder ihrer Thaten und das Ziel ihrer Anstrengungen, die Kirche selbst trieb ihn am eifrigsten, er gab den Italienern ihren Adel und selbst ihre Fürsten. Von einer so soliden Grundlage schauten sie schon während der Blütenzeit des Ritterthums auf einen Stand herab, dessen Grundlage nur ein höchst lebendiges Gefühl für das Edlere und für höhere Interessen war, und der auch wirklich am Ende mit seiner Schwärmerei gegen den kalten Handelsgeist im materiellen Nachtheil war. Wenn die Andacht zu opfern glaubte, so übernahm die Kirche die Spedition und dort blieb das Gut liegen; wenn in den Kreuzzügen die andern Völker ihre edelsten Kräfte an eine begeisternde Idee verloren, so war der eigentliche italienische Kreuzzug gegen die materiellen Schätze des oströmischen Reichs gerichtet. Wie nun die Italiener überhaupt immer mehr die Form berücksichtigten, so hatten sie sich auch nur der Form des Ritterthums bemächtigt und nur durch diese wirkte es auf ihre Phantasie. Da sie von dem Geist desselben nie recht durchdrungen, die Biederkeit, die Treue in der Liebe und im Krieg, das heroische Ehrgefühl ihnen fremd geblieben waren, so mußten ihnen freilich die Ceremonien mit ihrem feierlichen Ernst, der nach Abenteuern treibende Thatendurst, die schwärmerische Andacht gegen Gott und die Geliebte einen lächerlichen Anstrich erlangen und die ohnedies satirische Nation zum Spott reizen, besonders in der Zeit, wo das Ritterthum überall zu verlöschen begann, und durch die Ausartungen, besonders in der Galanterie, das Entweichen des alten Heldengeistes offenbarte, in der Zeit, wo die Völker in das Mannesalter traten, das sich ja meistens der Jugendschwärmerei mit einem gewissen Lächeln erinnert. Daher in den meisten Rittergedichten der bittere Spott, die tiefe Ironie, womit das Ernsteste und Edelste behandelt war und womit die Dichter meist ihr eignes Werk selbst zerstörten. Deswegen eignete sich aber auch grade dieser Stoff weder für jene Zeit, noch überhaupt für die Italiener zum Epos. Es ging

auch gar nicht aus ihnen hervor, sondern war ihnen aus der Fremde zugekommen, und dies erklärt die späte Zeit, wo eine so große Menge von Dichtern diesen Gegenstand ergriffen. Die Sache wirkte nicht lebendig und frisch aus dem Leben auf ihre Anschauung, sondern nur aus der Ferne auf ihre Phantasie, die das Ritterthum immer nur in seiner Form als Gegenstand des Schaugepränges erfaßt hatte und auch so wiedergab bei den vielen Festen, welche Reichthum und berechnende Politik veranlaßten und wo Ritteraufzüge und Turniere der Hauptschmuck waren. (Unter Andern hat auch Roscoe in seinem "Leben des Lorenz von Medici" einen solchen Carnevalsaufzug angeführt.) Man schätzt gewöhnlich die italienischen Ritterepen nach dem höhern oder geringern Grad, wie der Spott und die Ironie den Dichtern gelang; dies ist meines Erachtens der unpassendste, ja albernste Maßstab, der je an die epische Dichtung gelegt worden ist. Jener Spott hatte auch einen weit tiefern Grund, als der gewöhnlich zur Rechtfertigung, ja zum Ruhm jener Dichter angeführt wird. Er ging nämlich nicht aus der eigenthümlichen Betrachtung eines veralteten Instituts hervor, das durch starres Festhalten an bedeutungslos gewordenen Ceremonien nur noch eine lächerliche Seite hervorgekehrt hätte. Der Spott war das Resultat der ganzen Geschichte und Erziehung jenes Volks und ein eigentlich italienischer Charakterzug, denn er zeigt sich in allen größern Gedichten, worin sie selbständig aufzutreten suchten, ohne sich an die Form des Alterthums sklavisch zu binden. Die beißendste und bitterste Ironie ist gegen die Geistlichkeit und Kirche gerichtet, die freilich von jeher den Italienern zu sehr in der Nähe operirte, in ihren Augen den täuschenden Nimbus gänzlich verloren und dadurch auch die Religion wirkungslos gemacht hatte. In frühern Jahrhunderten führte ein lebendiger Glaube (mag auch Aberglaube mit untermischt gewesen sein) zur That und im Ideenreich zum Sinn für das Höhere, wie auch den Dante gewissermaßen seine Täuschung zu jener großartigen Weltanschauung begeisterte; aber die Italiener wurden durch die langen Enttäuschungen, die die Verwirklichung der Religion in so schneidenden Gegensatz mit der reinen Idee derselben setzte, durch kalten Verstand und Handelsgeist bis zu jenem atheistischen Spott geführt, der uns in vielen Epen, besonders aber in den

der zwei Pulci, zurückstößt, bis zu jener materialistischen Ansicht, die alles verflacht, jeden Aufschwung, jede Begeisterung fürchtet und belächelt und zuletzt auch den Spott gegen sich selbst kehrt. Mit dieser ganzen Ansicht hängt denn auch die grobe und niedrige Sinnlichkeit zusammen, die in ihrer zügellosen Herrschaft manches edlere Gefühl unterdrückte und die Liebe gar nicht von ihrer schönern Seite und ihrer erhebenden Wirkung auf die Seele kennen lehrte, sowie die unwürdige Stellung, welche nach der allgemeinen Ansicht das weibliche Geschlecht in Italien einnahm. Nur frivolem Genuß dienend, nur solchen suchend, ohne Halt und Charakter, ohne das Bewußtsein ihrer Würde als Herrscherinnen durch die Reize echter weiblicher Tugend, selbst ohne weibliche Gefühle, nur wild umherjagend nach sinnlosen Abenteuern und nach augenblicklichen Trieben: so sind die meisten Heroinen in den italienischen Epen, so und noch niedriger sind sie in den Komödien geschildert. Die mangelhafte und höchst unnatürliche Zeichnung der weiblichen Charaktere, die Abneigung, in das Innere der weiblichen Seele einzudringen und darin interessante Züge in irgend einem der vielfältigen Kämpfe ihrer zarten Natur mit den äußern Verhältnissen aufzufinden und mit allen Reizen der Kunst ausgeschmückt hervorzuheben, offenbart deutlich den Mangel an ritterlichem Sinn und an Ahnung des verfeinernden, veredelnden Einflusses, den echte Weiblichkeit auf echte Manneskraft ausübt. Wir bemerken hier nochmals, daß wir hier wie auch früher, den Tasso ausnehmen, dessen ritterlicher Geist unter den übrigen Dichtern fast einzig dasteht.

Der Gegenstand der Epen war schon in Frankreich sehr von dem Boden der Geschichte entfernt, durch die Dichtung verschönert und verklärt, aber die schönsten Dichtungen knüpften sich immer an Personen und Thaten, die in der Liebe des Volks als sein Eigenthum fortlebten, dann waren die verschiedenen Volkssagen in den größern Gedichten durch den vielfachen Verkehr aller Völker während der Kreuzzüge durcheinander gemengt worden, und nur die Völker, welche die einzelnen Sagen dazu lieferten, vermochten die heimathlichen Anklänge darin aufzufinden. Aber so ganz vermischt erhielten die Italiener diese Dichtungen. Wären sie ihnen rein geschichtlich überliefert worden, so hätten sie damit, als mit etwas ganz Fremdartigem, nichts anfangen können. So

aber vorherrschend in die christliche Richtung gedrängt und durch die Hinzufügung des Wunderbaren in die Sphäre des Phantastischen erhoben, wurden sie mehr Gemeingut und konnten allein auf diese Art von den Italienern aufgenommen werden. Die Italiener verstanden auch gar nicht die Hauptsache darin, das rein Christliche und Nationale zu würdigen, sondern hoben nur das Phantastische hervor und lösten die Dichtungen mit ihren Uebertreibungen in ein bloßes Spiel der Phantasie auf.

Es ist bemerkenswerth, wie in Italien von jeher das Plastische und Epische dem Pittoresken untergeordnet war. Keine Kunst hat mehr geblüht und höhere Werke hervorgebracht, keine war origineller als die Malerei. Schon die Römer haben kein rechtes Epos gehabt und Virgil war viel größer in der beschreibenden Gattung. Auch die Tragödie ging ihnen ab, wogegen sie im Lustspiel Vortreffliches leisteten und die Pantomimen mit Vorliebe aufnahmen. So blieb auch später die weichere und leichtfertige Gattung (im weitern und auch bessern Sinn) die ganz nationale. Dies beweist die Richtung, die die ganze epische und lyrische Poesie genommen, dies beweisen die Pulci, Ariost, Berni und andre Spötter, auf der andern Seite Petrarca und seine unzähligen Nachahmer, die alle ganz und gar Dichter nach italienischer Sinnesart waren; dies die vielen heroisch-komischen Gedichte, die burlesken Satiren und Komödien. Tasso war in seinem ernsten großen Gedicht Schüler der Alten, in seinem leichtern und weichen Amint wieder Original. Ja, der Geist des 16. Jahrhunderts sträubte sich sogar noch, ein Werk in italienischer Sprache zu schreiben, an das man die höchste Kraft und aufrichtigen Ernst wenden wollte. Nur die lateinische Sprache ward für solche Werke für würdig gehalten, der italienischen aber alles Leichtfertige überlassen. Der Kardinal Bembo, der wegen seines berühmten Raths schon so oft getadelt worden ist, meinte es daher doch ehrlich und ernstlich mit dem Epos und hatte eine hohe Meinung von dieser Gattung, als er dem Ariost rieth, das seinige lateinisch zu dichten. Doch verfehlte er es wol darin, daß er die Natur des italienischen Epos überhaupt nicht richtig erfaßte, das hier ein reines, mit Volkssagen in gar keinem Zusammenhang stehendes Kunstprodukt war, welches das Talent des Dichters aus fremdem Boden herübergeholt hatte.

Sowie den Stoff, so nahmen die Italiener auch im Allgemeinen die Form ihrer Epen von den Fremden, und hier zeigt sich die Nachahmung von der schwächsten Seite, indem sie, besonders durch die beständige Wiederkehr derselben Ein- und Ausgänge der Gesänge, der ganzen Poesie etwas Starres gab. Die französischen Epen wurden von den Menestriers an den Höfen der Ritter und Großen bei fröhlichen Festen gesungen. Somit gab sich von selbst die Abtheilung in mehrere Gesänge, da nur an großen mehrtägigen Festen das ganze Gedicht vorgetragen werden konnte, sowie am Anfang jedes Gesanges die summarische Erinnerung an den Inhalt des vorigen. Dies wechselte mit Gebeten an Heilige für die glückliche Durchführung des Gesanges ab, die in der gläubigen Zeit ganz aufrichtig waren, und das Ende bestand häufig in einer Bitte um Belohnung des Sängers. So erhielten diesen Gebrauch drei Jahrhunderte später die Italiener und wagten nichts daran zu ändern, obgleich Denkart und Sitte eine völlig andre geworden war. Die Gedichte der Anfangsperiode wurden zwar auch an den italienischen Höfen gesungen, und in der Zeit, die kurz auf Dante folgte, mochte in dem Volk noch Einfalt genug herrschen, daß man die in den Epen vorkommenden Gebete für aufrichtig halten kann, wie der unbekannte Dichter des Buovo d'Antona beginnt:

O Gesù Cristo, che per il peccato
Il qual fece Eva prima nostra madre,
In sulla croce fosti conficcato;
— — — — — — — — —
A te faccio ritorno,
Perchè sei pieno d'umana pietade,
Pregandoti, signor giocondo e adorno,
Che doni allo mio ingegno tal bontade,
Ch'io possi questa istoria raccontare
E insieme gli ascoltanti contentare.

und ebenso mit einem Gebet um ein langes Leben und die Erlangung des Paradieses für sich und seine Zuhörer endigt:

Io prego il sommo Giove, che m'aiuti,
Tenendo nostra vita lunga alquanto,
Rompendo i mali pensier conceputi;
Cristo ci metti in luogo degno e santo,

E diane grazia di poter tal fare,
Che il suo regno possiamo acquistare.

Jeden einzelnen Gesang aber schließt er, indem er entweder seine Zuhörer der Obhut Gottes empfiehlt, oder ihnen sagt, daß er müde erzählen, daß seine Stimme heiser sei, und daß er trinken müsse:

Hormai, Signori, quivi arò lasciato;
Andate a bere, ch'io sono assetato.

Dafür fängt aber auch jeder Gesang entweder gleich im ersten Vers oder nach einem kurzen Gebet mit der Formel an: Io vi lasciai nell' altro mio cantare. Ganz auf ähnliche Art schloß der gleichzeitige Dichter der Spagna seine Gesänge mit einem kurzen Segensspruch oder einer Einladung zum Ausruhen und Trinken:

Signori, io vo' finir questo cantare
Ed ire a bere e rinfrescarmi alquanto;
E se voi siete stanchi d'ascoltare,
Voi ben potete riposare intanto.

wobei er nach damaligem Gebrauch nichts darin findet, die Geldbeutel der Zuhörer in Anspruch zu nehmen:

Ch'ora vi piaccia alquanto por la mano
A vostre borse, e farmi dono alquanto,
Che quì ho già finito il quinto canto.

Später aber, am Ende des 15. Jahrhunderts, war der italienische Dichter zu aufgeklärt, um einen einfachen frommen Wunsch für seine Zuhörer jedem Gesang vorauszuschicken, und doch wußte er seinem Gedicht nicht einmal eine andre Form zu geben. Das ganze Ritterthum mit seiner Schwärmerei, Thatenlust und Glaubensstärke erschien ihm lächerlich, und so behielt er die Gebete bei, verwandelte sie aber durch die spöttischen Beziehungen in wahre Blasphemien, wie wir dies bei Pulci's Morgante schon gesehn haben und wie es auch bei andern vorkommt. Der Graf Bojardo behandelt seinen Gegenstand zu ernst und mit zu viel Glauben und Hingebung, als daß er ihn durch solche Lästerungen hätte verderben sollen; allein obgleich sehr erfindungsreich in Situationen und Verwicklungen, konnte er sich doch nicht über die einmal eingeführte Form erheben und endigte seine 69 Gesänge mit ungefähr denselben starren und trivialen Formeln, die

100 Jahr früher auch in der Spagna vorkommen[1]). So ſind auch die meiſten ſeiner Eingänge, aber in einem Drittel derſelben gab er, wie der gleichzeitige Cieco in ſeinem Mambriano, eine neue Idee an und brachte moraliſche Betrachtungen oder allgemeine, ziemlich breit ausgeführte Erfahrungsſätze und Rathſchläge, die gut oder ſchlecht in den Zuſammenhang des Geſanges paßten, in die erſte Stanze. So glaubte er die alte Form gewahrt und doch dem Fortſchritt der Zeit Genüge gethan. Und dies ſchien ſich dadurch zu beſtätigen, daß Berni, Arioſto, Agoſtini, Peſcatore, Paolucci und die andern unzähligen Nachahmer dieſelbe Weiſe annahmen.

Da die Ritterepopöe bei den Italienern ſich nicht auf natürliche Art aus alten Nationalſagen und Erinnerungen ehemaliger Nationalgröße entwickelte, ſondern ein reines Kunſtprodukt war, ſo ließ ſie ſich von zwei Seiten auffaſſen. Entweder der Verſtand des Dichters verglich zu ſchroff die veraltete Form des Ritterthums, welche einem ihm und ſeinem Volk ziemlich fremd gebliebenen Geiſt gedient hatte, mit der proſaiſchen klaren Weltbetrachtung, dem durch thätigen Handelsgeiſt genährten Egoismus und der philoſophiſchen Richtung ſeiner Zeit, der er ſelbſt mit ſeinem ganzen Streben angehörte, er ſagte ſich alſo gänzlich los

---

1) Per un tal fatto potrete sentire
Se l'altro canto tornerete a udire. Cant. I.

Ma in questo canto più non dico avante,
Che quello assalto è tanto faticoso,
Ch'avendo a dirlo anch' io chiedo riposo. Cant. V.

Ma questo canto più breve vi tratto,
Però che l'altro vi fia prolungato
Nel raccontar d'una bella novella, ect. Cant. XI.

Or questo canto è stato lungo molto,
Ma a cui dispace la sua quantitade,
Lasci una parte, e legga la metade. Cant. XII.

Per Dio, tornate a me, bella brigata,
Che volentier ad ascoltar vi aspetto,
Per darvi col cantar gioco e diletto. Cant. XXII.

Cari signori e bella baronia,
Siate contenti a quel ch'avete udite,
Per questa volta il canto è qui finito. Cant. XXVII.

von dem lebendigen Glauben, der jene Werke hervorgebracht hatte, und betrachtete sie also nur im lächerlichen Lichte und reproducirte die Zeit im ironischen Ton. Oder die lebendige Phantasie versetzte die Seele des Dichters ganz in jene Zeit des Glaubens, der Ritterthat und Ritterliebe, die mit seiner Denkart übereinstimmte, er lebte sich ganz in sie hinein und wandte seine höchste Kunst an die Verklärung der ihm so vertrauten Helden durch die Liebe. Wir haben also zwei Behandlungen des Ritterepos, nachdem es demgemäß aus der ersten rohen Epoche herausgetreten war, nämlich die negative, ironische, zerstörende und abweisende, und die positive gläubige, hingebende und vertretende Behandlung. Die erste repräsentirt der Florentiner Luigi Pulci mit seinem Morgante, der die schon aus frühern Werken, besonders den Novellen und burlesken Satiren uns bekannte feindliche Richtung gegen die Kirche und die geringe Schätzung der menschlichen und besonders der weiblichen Würde treu abspiegelt; die andre Behandlung der Graf Bojardo aus dem Gebiet von Ferrara, reich und frei, aus alter Ritterfamilie entsprossen, dessen innige Hingebung in die glänzenden Zeiten seines Standes erklärlich ist. An seinem Gedicht hatte das Herz seinen vollen Antheil, während den ungläubigen florentiner Dichter nur die Phantasie leicht hinübertrug in das Land der Wunder. Daß aber des Letztern Behandlungsart ganz nach italienischem Sinn und ganz der frivolen Richtung der Zeit angemessen war, läßt sich schon aus der allgemeinen Charakteristik desselben begreifen, und bestätigt sich vollkommen aus dem Beifall, den sie fand, aus dem Eifer, womit alle spätern Dichter sie annahmen und vervollkommneten, und womit florentiner und selbst norditalienische Dichter das ernste für sie ungenießbare Epos des Bojardo umarbeiteten und in der leichten, spöttischen Manier fortsetzten. Aber diese Manier, die allen geschichtlichen Boden, alle Realität verwarf, konnte nur einmal glücken, und es gehörte das reiche Talent des Arioſto dazu, um die Dissonanz, die in der negativen Verspottung einer so thaten- und glaubenvollen Zeit liegt, durch die höchste Anmuth und Lebendigkeit der Beschreibung aufzulösen. Die spätern Nachahmer, die immer an demselben Faden fortspinnen, einzelne Theile des Orlando wieder zu neuen langen Gedichten ausdehnen, verflachen sich in dieser Manier immer

mehr, verlieren ganz den urſprünglichen Pfad in einem phantaſtiſchen Nebel, Zeit und Volk verwiſchen ſich, und es beſſerte nichts, daß Bernardo Taſſo zu einem ganz andern Fabelkreis überging und den alles geſchichtlichen Grundes entbehrenden Roman der Amadiſſe in ein Epos verwandelte. Immer aber iſt das romantiſche Rittergedicht in keinem Theil Italiens ſo vollkommen ausgebildet, mit ſolcher Liebe gepflegt worden und zu ſolcher Blüte gelangt, als in dem nördlichen, wo eben, wie wir im erſten Band oft andeuteten, der kräftige germaniſche Longobardengeiſt am längſten und reinſten wirkte, wo die engere Verbindung mit Deutſchland einen ernſtern Ritterſinn erweckte und wo die Troubadours und Trouveres ihre franzöſiſchen Heldenſagen am längſten mit der alten Einfachheit und Naivetät ſangen. Dort fanden dieſe Sagen ihre ſchönſte Verklärung in dem ſchwärmeriſchen, echt ritterlichen Gemüth des Taſſo, der das wunderbar Romantiſche mit der alten epiſchen Form in harmoniſchen Einklang brachte, und auf geſchichtlichem Boden ruhend, die Würde der Menſchheit, des Chriſtenthums und der Weiblichkeit in dem höchſten Reiz der Liebe neu belebte.

Außer den Rittergedichten bearbeiteten die Italiener auch Begebenheiten aus ihrer eignen Geſchichte, doch konnten ſie ſich nicht zum Nationalepos erheben, ſondern blieben damit immer in der Sphäre des Kunſtepos. Denn ſie ſuchten in alten Chroniken einen willkürlichen Stoff und bei den alten Klaſſikern die Form. Dies iſt der ſchlechteſte Theil ihrer epiſchen Literatur. Er war weniger von Dichtern als von Gelehrten behandelt, die, die Ilias vor Augen und den Ariſtoteles im Kopfe, beiden Schritt vor Schritt ängſtlich nachgingen. Noch unglücklicher war die Idee, alte mythologiſche Gegenſtände zu bearbeiten. Beſſer und zeitgemäßer ſind ihre geiſtlichen Epen.

Wir geben, ehe wir dieſe epiſche Literatur näher betrachten, eine kurze Ueberſicht nicht aller, doch der hauptſächlichſten Werke derſelben, wodurch der große Zudrang zu dieſer Dichtart und, wenn man dabei an die Fluth von andern Dichtwerken denkt, die ganz erſtaunliche geiſtige Thätigkeit der Italiener in dieſem Jahrhundert deutlich wird. Die erſte Periode, welche ſchon im 16. Jahrhundert beginnt, zeigt uns das Ritterepos noch in ſeiner rohen Form und den Kampf, den die Dichter zur Be-

wältigung des fremden Stoffs bestehen mußten. Hierher gehören:

I Reali di Francia.
Buovo d'Antona.
La Spagna.
La Regina d'Ancroja.

Aus diesen trat nun gegen Ende des 15. Jahrhunderts das eigentliche Kunstepos hervor, und zwar in drei sehr ungleich bearbeiteten Arten, nämlich die romantische Ritterepopöe, das den Griechen nachgeahmte heroische Epos und das geistliche Epos.

I. Romantische Ritterepopöe.

Luca Pulci, Ciriffo Calvaneo.
Luigi Pulci, Morgante maggiore.
Bojardo, Orlando innamorato.
Cieco di Ferrara, Mambriano.
Ariosto, Orlando furioso.
Berni, Orlando innamorato.
Domenichi, Orlando innamorato.
Agostini, Orlando innamorato.
Pescatore, La Morte di Ruggiero.
Marco Guazzo, Astolfo borioso.
Paolucci, Continuazione dell' Orlando furioso colla morte di Ruggiero.
Brusantini, Angelica innamorata.
Pietro Aretino, Marfisa.
Dolce, Prime imprese del conte Orlando.
Girolamo Tromba, Il Danese Uggieri.
Casio, La Morte del Danese.
Francesco de' Lodovici, Anteo Gigante.
—— I trionfi di Carlo Magno.
Alamanni, Girone il Cortese.
Valvasone, Lancellotto.
Bernardo Tasso, Amadigi.
—— Il Floridante.
Andrea Bajardi, Filogine.
Folengo, Orlandino, Uebergang ins Heroisch-Komische.

II. Heroiſches, den Griechen nachgeahmtes Epos.

Alamanni, L'avarchide.
Trissino, Italia liberata da' Goti.
Oliviero, l'Alamanna.
Agostini, I sucessi bellici.
Franscesco Mantovano, Il Lautreco.
Gallani, La guerra di Parma.
Rafaello Toscano, La guerra del Piemonte.
Francesco Bolognetti, Il Costante.
Curzio Gonzaga, Il Fidamante.
Giraldi, Ercole.
Dolce, l'Achille e l'Enea.

III. Geiſtliche Gedichte.

Tancillo, Le Lagrime di S. Pietro.
Valvasone, L'Angeleida.
— le Lagrime di S. Maria Maddalena.
Erizzo, Le sei Giornate.

Torquato Tasso. Gerusalemme Liberata.
Le sette giornate.

---

§. 1.

Erſte Anfänge der epiſchen Literatur in Italien.

Wir müſſen etwas zurückkehren, um in der Kürze die Hauptquellen zweiten Rangs oder die italieniſchen Quellen kennen zu lernen, woraus ſich nach und nach das Duftgebilde der Kunſtepopöe gebildet hat, und um in die Geſchichte, Genealogie und die Verhältniſſe der vorzüglichſten Helden, die ſich nachher ſo ziemlich immer wiederholt, eingeweiht zu werden. Die Italiener fingen ungefähr damit an, womit die franzöſiſchen Dichter aufhörten, nämlich die Geſchichte Karls des Großen nach den verſchiedenen Sagen in ein Ganzes zu bringen. Dies wurde verſucht in dem zum Volksbuch gewordenen Roman: I Reali di Franza, nel quale si contiene la generatione di tutti i re,

duchi, principi e baroni di Franza e de li paladini, colle battaglie da loro fatte, comenzando da Costantino imperatore fino ad Orlando, conte d'Anglanto. Venezia 1537 (zuerst gedruckt zu Modena 1491. Salviati sah ein Manuscript dieses Romans, das er in das Jahr 1351 verlegte). Karl der Große, in welchem man hier die historische Person kaum wiedererkennt, stammt nach den Sagen in grader Linie und im achten Grad vom Kaiser Constantin ab. Fiovo, der Enkel Konstantins, hatte aber zwei Söhne, Ottaviano und Gisberto, und der letztere jüngere war der Stammvater von Karls Geschlecht und der Urgroßvater des Pipin, während von dem ältern Ottaviano in demselben Grad Buovo von Antona, Vetter des Pipin und Held eines andern Romans, abstammte. Die ganze Genealogie und die Thaten und Abenteuer der Urahnen Karls füllen die fünf ersten Bücher der Reali di Francia aus, das sechste und letzte Buch beschäftigt sich mit der Geburt und Geschichte des Kaisers selbst und den Abenteuern seiner Mutter Bertha mit dem großen Fuß. Sein Vater Pipin wird von zweien seiner eignen unehlichen Söhne getödtet und Karl muß aus Paris fliehen. Das immerwährend seiner Familie feindselige Haus der Mainzer, das auch diese Verschwörung angezettelt hatte, läßt den ältesten der Mörder zum König krönen, und schickt strenge Befehl durch das Land, bei Strafe des Galgens, den geflüchteten Karl jenem König auszuliefern, und sogar der Papst excommunicirt Jeden, der dem Vertriebenen Hülfe leistet. Karl verbirgt sich zuerst in einer Abtei, begibt sich dann nach Spanien zu dem in Saragossa residirenden Sarazenen-König Galafrone und dient dessen drei Söhnen Marsilio, Balugante und Falsirone, mit welchen er später blutige Kriege zu bestehen hat.

Dort verliebt sich Karl in die Tochter des Königs, Galeana, macht sie mit dem Christenthum bekannt, tauft sie und vermählt sich heimlich mit ihr. Bald darauf wird Galafrone vom afrikanischen König bekriegt und mit seinen drei Söhnen in harte Gefangenschaft geschleppt. Karl thut Wunder der Tapferkeit und befreit Alle. Aber sein Ruhm erweckt den furchtbarsten Neid der Söhne und er muß vor ihren Anschlägen auf sein Leben mit Galeana fliehen. Er durchzieht Rom, die Lombardei und Baiern. Es gelingt ihm ein Heer zusammenzubringen, mit

welchem er in Frankreich einfällt, den Thronräuber angreift, mit eigner Hand erlegt und die Regierung über das Reich seines Vaters wieder übernimmt.

Der zweite, in den italienischen Epopöen noch berühmter gewordne Held ist Roland, dessen Abenteuer hier aus den verschiedenen ältesten französischen Romanzen in ein Bild zusammengefaßt sind. Karl der Große hatte eine Schwester, Namens Bertha, zu welcher der Ritter Milone von Anglante, ein Urenkel des berühmten Buovo von Antona, also von königlichem Geblüt, eine heftige und von ihr erwiederte Neigung faßte. Aber der Ritter war arm und daher der Kaiser gegen die Verbindung; und als die Sache heimlich schon weit gediehen war, ließ er den Milone ins Gefängniß und die Bertha in einen tiefen Thurm werfen, weil Beide sterben sollten. Der Herzog Namo machte vergebliche Versuche, den Kaiser von diesem schrecklichen Vorhaben abzubringen. Als er sah, daß jener unbeweglich blieb, befreite er in der Nacht die Liebenden aus ihrem Gewahrsam, führte sie auf sein Schloß und ließ sie vor Zeugen und Richtern die Ehe vollziehen. Der Kaiser, der es erfuhr, verbannte den Milone aus seinem Reich und ließ das Ehepaar vom Papst excommuniciren. Sie begeben sich auf die Flucht nach Rom und gelangen, von allem entblößt, bis nach Sutri (im Kirchenstaat). Dort in einer Höhle verborgen, kommt Bertha von einem Sohne nieder, welcher gleich bei seiner Geburt schon so stark war, daß er dem eben heimkommenden Vater bis an den Ausgang der Höhle entgegenrollte. Dieser trug ihn zu seiner Mutter zurück und gab ihm zum Andenken an diese Begebenheit den Namen Roland (von rotolare, roolare, rouler). Fünf Jahre lebte die Familie an diesem Ort von Almosen, dann empfahl Milone, dieses Lebens überdrüssig, den Sohn seiner Gemahlin und ging weg, um sein Glück zu versuchen. Er zog durch Calabrien nach Afrika, trat in die Dienste des Königs Agolante, verrichtete viele Heldenthaten, zog mit ihm nach Persien und verlor sich in Indien aus dem Bereich der Geschichte.

Roland wuchs bei seiner Mutter an Muth und Stärke und war der Held und das Oberhaupt aller seiner Gespielen aus Sutri. Sie liebten ihn so, daß sie dem dürftig Gekleideten von ihren eignen Ersparnissen ein Kleid von rothem und weißem

Tuch kauften, was er nachher in edlem Stolz in sein Wappen aufnahm. Bald nachher brachte Karl der Große bei seinem Krönungszug nach Rom einige Tage in Sutri zu, wo nach altem Gebrauch alles Fleisch, was von seiner Tafel abging, an die Armen vertheilt wurde. Auch Roland kam herbei, drang keck bis in den Speisesaal, nahm eine Schüssel vom Tisch und brachte sie seiner Mutter. Da er dies schon am dritten Tag wiederholte, wollte ihn einmal der Kaiser Furcht einjagen, und räusperte sich laut, während jener nach der Schüssel griff. Aber der kleine Roland sah ihn mit kühnem sicherm Blick an, zupfte ihn am Bart und fragte ihn: was hast du? — Karl, der kurz vorher einen ahnungsvollen Traum gehabt hatte, fand dies alles so wunderbar, daß er dem Knaben nachgehn hieß, und so ward seine Schwester Bertha, Gemahlin des Herzogs von Anglante, wieder aufgefunden. Der Kaiser hob die Verbannung auf, ließ auch den Papst seine Excommunication zurücknehmen, adoptirte den Roland als Sohn, gab ihm die Herrschaft von Milone und machte ihn zum Grafen von Anglante. Roland wurde die Hauptstütze seines Throns und der Held des Christenheers. Die Geschichte seiner Abenteuer ist nun von den übrigen Romanen und Epopöen auf die mannigfaltigste und wunderbarste Weise ausgeführt. Alle kommen aber in dem Ursprung derselben überein, den sie in der zweiten Verbindung der Bertha mit dem verrätherischen Ganelon von Mainz finden, welcher beständig daran arbeitet, Roland der Gunst des Königs zu berauben und ihm zuletzt in dem Thal von Roncesvalle den Tod bereitet.

Das älteste, aus den französischen und spanischen Epen gezogene Rittergedicht in Ottava Rima ist der **Buovo d'Antona, Canti XXII. Venezia 1489**, dessen Abfassung in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts fällt. Es ist das einzige, welches eine lange vor Karls des Großen vorhergehende Zeit und Begebenheit behandelt, daher eine Mittheilung des Inhalts außer unserm Interesse liegt, weil sie zum Verständniß der ältern italienischen Epen aus dem 16. Jahrhundert wenig beiträgt. Der Held desselben ist der schon mehr genannte Buovo d'Antona, der wie Karl der Große, aber in älterer Linie, von dem Kaiser Konstantin abstammte und selbst wieder der Stammvater einer großen Zahl in den Epen berühmt gewordner Ritter war. Er hatte

zum Sohn den Bernhard von Chiaramonte, welcher unter andern Söhnen hinterließ den Buovo von Agramonte, den Otto von England, den schon angeführten Milone von Anglante, Vater des Roland, und den Haimon, Vater der bekannten vier Haimonskinder, Rinaldo, Alardo, Guicciardo und Ricciardetto und der berühmten Bradamante, die nach dem Arioſt ſich mit dem Ruggiero verband und das Haus Eſte gründete. Otto von England aber zeugte den Aſtolfo und Buovo von Agramonte den Zauberer Malegis und den Viviano.

Dieſes Werk ſteht, wie geſagt, iſolirt da und iſt nur wichtig für die poetiſche Genealogie vieler Ritter. Alle ſpätern Epen befaßten ſich mit der Zeit der Regierung und Kämpfe Karls des Großen, und die Hauptquelle der Mehrzahl derſelben war die in Italien ſehr bekannte, dem Paladin und Erzbiſchof Turpin zugeſchriebene Chronik über den letzten Krieg des Kaiſers in Spanien und die ſchreckliche Niederlage in Ronscesvalle, welche die verſchiedenen Dichter je nach der Höhe ihres Geiſtes und dem Reichthum ihrer Phantaſie verſchieden auffaßten, die mannigfaltigſten Abenteuer einmiſchten und mit rührenden und heitern Situationen aufs bunteſte ausſtatteten. Es iſt damit natürlich nicht gemeint, daß dieſe Chronik die einzige Quelle der italieniſchen Epen aus der Karlsſage geweſen ſei. Im Gegentheil weiß man ja ſehr gut, daß dieſe Chronik ſelbſt eine Zuſammenſetzung von vielen Sagen und Romanzen war, die zum Theil auch in Italien bekannt waren. Wie vielerlei Sagen und verſchiedne Bearbeitungen derſelben Sagen mögen von den Trouveres und Jongleurs geſungen worden ſein, die nie aufgeſchrieben wurden, und wie viele aufgeſchriebene mögen verloren gegangen ſein. Dieſe Chronik iſt aber doch der erſte Roman aus der Karlsſage, der ein gewiſſes, weiter zu verarbeitendes Geſammtbild gab, einen Kern, an den ſich die verſchiedenartigſten kleinern Sagen als Epiſoden anſetzen ließen. Wenn Pulci, Bojardo und Arioſto ſich auf Turpin berufen, ſo geſchieht das freilich im Scherz, aber es könnte beweiſen, daß frühere Sänger ſich zu oft im Ernſt auf ihn berufen haben, und man weiß wenigſtens, daß, nachdem der Papſt Calixtus II. im Jahr 1122 dieſe Chronik für eine authentiſche Geſchichte erklärt hatte, ſie ſich in unzähligen Abſchriften, Ueberſetzungen und Verarbeitungen verbreitete. Wieviel aber

die Italiener aus dieser Chronik und wieviel sie aus andern ähnlichen französischen Sagen und Romanzen genommen haben, läßt sich bei der Unbekanntschaft mit den letztern nicht bestimmen. Schon das erste nicht aus dieser Chronik, sondern aus einem französischen Gedicht gezogene Epos ist das La Spagna betitelte [1]), von einem Florentiner, Sostegno di Zanobi, gedichtet, wie aus der letzten Stanze hervorgeht:

A voi, Signor, rimato ho tutto questo,
Sostegno di Zanobi da Fiorenza.

Man sieht in diesen ersten Anfängen noch die ängstliche Bearbeitung und das Festhalten an der Quelle, welches bei späterer Ausbildung dieser Dichtart einer immer mannigfaltigern Abweichung und reichern Schöpfung der Phantasie Raum gegeben hat. Dafür ist aber auch das echte Volksthümliche noch unverdorben, die großartige Tapferkeit, Reinheit und Tüchtigkeit der Helden noch mit der einfachen kindlichen Gläubigkeit der alten Sagen und mit dem ganzen Geist der alten Zeit vortrefflich wiedergegeben, und noch keine Spur von der spätern Gelehrsamkeit und Aufklärung, dem Leichtsinn und Spott zu finden. Quadrio hat eine Handschrift aus dem 14. Jahrhundert gesehen, Val. Schmidt vermuthet aber, daß das Gedicht noch älter sei. Es gibt in 40 Gesängen den letzten Krieg Karls in Spanien, die verrätherische Intrigue des Ganelon von Mainz, welche die Katastrophe in den Pyrenäen herbeiführt, und die Strafe, welche an dem Verräther vollzogen wird. Nur in zwei Dingen weicht der Dichter in der Hauptsache von der Chronik ab, in der Motivirung des Kriegs, welchen er den Kaiser zur Erfüllung seines Versprechens, dem Roland die Krone von Spanien zu geben, unternehmen läßt, und in zwei Episoden. Die erste Episode beschreibt den Zug, welchen Roland in Folge eines Zanks mit dem Kaiser, wobei ihm dieser seinen Handschuh ins Gesicht warf, durch viele Länder machte. Er will erst den Kaiser für diesen Schimpf tödten, und da er abgehalten wird, zieht er wüthend

1) Der ganze Titel der ältern Ausgabe heißt: Questa si è la Spagna Historiata. Incomincia il libro volgare dicto la Spagna in 40 cantari diviso, dove se tracta le battaglie che fece Carlo Magno in la provincia de Spagna. Milano, 1519. Venezia, 1568 und 1610.

fort, durchstreift Syrien, Palästina und ein Land, das Terra di Lamech genannt wird, und tödtet oder — bekehrt und tauft die Könige, Heere und Völker, und kommt, nachdem er auf diese Art seinem Zorn Luft gemacht, besänftigt zum Kaiser zurück.

Die zweite Episode betrifft Karl den Großen selbst. Dieser hatte bei seinem Zug nach Spanien zum Stellvertreter im Reich den Macario, Neffen des Gano von Mainz, eingesetzt. Gegen diesen flößt ihm nun der zurückgekehrte Roland Verdacht und Furcht ein. Er hatte von einem bekehrten Sultan in Asien ein Zauberbuch erhalten, öffnete es in Gegenwart des Kaisers, beschwört nach der Anweisung eine Menge Teufel herauf, deren einer ihm entdeckt, daß jener Macario in ganz Frankreich das Gerücht ausgesprengt habe, Karl sei mit dem Heer in Spanien umgekommen, und daß jener am folgenden Tag die Königin zur Gemahlin nehmen und sich zum Kaiser krönen lassen wolle. Es ist also keine Zeit zu verlieren. Der Teufel verwandelt sich sogleich in ein schwarzes Pferd und trägt Karln in der Nacht durch die Luft nach Paris. Beinah wäre die Reise am Ende noch unglücklich abgelaufen. Schon über dem Hof seines Palastes angekommen, macht er aus lauter Freude auf seinem Roß das Zeichen des Kreuzes, um dem Himmel für die glückliche Ankunft zu danken. Dieses Zeichen kann aber der Teufel nicht vertragen, er entflieht und läßt seinen Reiter auf die Treppe herabfallen.

Ma come vuolse il padre celestiale,
Lo imperatore non si fece male.

Der Kaiser verkleidet sich als Pilger und sucht in das Zimmer seiner Gemahlin zu gelangen. Nun wird eine Scene geschildert, die ganz aus der Odyssee entlehnt ist. Wie dort erkennt ihn zuerst ein Hund und springt freudig an ihm hinauf; wie dort die Penelope, so ist auch hier die Kaiserin lange zweifelhaft, bis sie an einem geheimen Zeichen den Gemahl mit Freuden erkennt. Karl tödtet mit Hülfe einiger Freunde den Thronräuber, nimmt öffentlich die Gemahlin und Krone wieder, besiegt die Mainzer und kehrt dann wieder zu seinem Heer zurück.

Nach dieser Episode folgt nun das letzte Drittel des Gedichts fast Schritt für Schritt der Chronik des Turpin, an deren einfacher, rührender Erzählung auch wirklich wenig zu ändern und zu verbessern war, wenigstens nicht von dem Dichter der Spagna.

Der Sarazenenkönig Marsilio bittet nach einigen Niederlagen durch eine Gesandtschaft um Frieden. Ganelon soll ihm die Antwort des Kaisers überbringen. Er verabredet aber mit den Feinden ein Mittel, wie der ganze Nachtrab des französischen Heeres, worunter die tapfersten Ritter, überfallen und niedergemacht werden könne. Ganelon kehrt mit dem Friedensvertrag zum Kaiser zurück und gibt ihm nach jener Verabredung seinen Rath bei dem Rückzug des Heers. So werden denn die Paladine mit ihrer geringen Schaar in den Pyrenäen von drei feindlichen Heeren mit fünffacher Uebermacht überfallen und zuletzt getödtet. Ihr letzter verzweifelter Kampf und Tod ist in der Chronik sehr schön erzählt, besonders der des Roland, welcher nach der tapfersten Abwehr endlich, da er alles verloren sieht, von seinem geliebten Schwert, Durindana, Abschied nimmt, es dann, um es nicht in die Hände der Ungläubigen fallen zu lassen, zwischen Steinen zerbricht und, von einem Haufen feindlicher Leichen umgeben und eingeengt, in der äußersten Noth sein furchtbares Horn ertönen läßt.

In ähnlicher äußerst gedehnter und wenig dichterischer Weise wie die Spagna ergeht sich das Gedicht **La Regina Ancroja** über die Abenteuer des Guidone Selvaggio, eines in Asien erzeugten natürlichen Sohns des Rinaldo und über den Krieg, den Karl der Große mit der Königin Ancroja führte. Nach vielerlei Heldenthaten des Rinaldo und seiner Brüder, des Roland, der Sarazenen, Intriguen der Mainzer, wird endlich die Königin besiegt und gefangen genommen und beginnt das Bekehrungsgeschäft. Da sie aber Rolands Beweise von der unbefleckten Empfängniß und der Dreieinigkeit nicht begreifen will, so wird sie nach einem langen theologischen Streit von Roland getödtet.

§. 2.

Brüder Pulci.

Die vorgenannten Epopöen der ersten Periode haben Toscaner und wahrscheinlich Florentiner zu Verfassern. Die einfachen Gesänge von den Thaten der Ritter fanden unter dem Volke Anklang, das freilich auch in den republikanischen Zeiten

des 13. und 14. Jahrhunderts eine gewisse politische Energie zeigte und durch Ausdehnung und Befestigung des Staats in den Kriegsstürmen einen ähnlichen ritterlichen Schwung erhielt, während die Großen und Reichen entweder mehr für das Interesse des Augenblicks, den Handel, oder für das einer ganz fremden Zeit, das klassische Alterthum eingenommen waren. Aber unter Lorenz von Medici drang der Geschmack an diesen Rittergedichten auch in die höhern Stände, und von ihm vielfach aufgemuntert, wurden sie aus frühern bloßen Zuhörern nun selbst Dichter in dieser Gattung. Florenz, das schon so oft den Ton in der Poesie angegeben hatte, war also wieder berufen, das Ritterepos aus den Fesseln der ängstlichen Nachahmung französischer Sagen und Romanzen zu befreien und eigenthümliche Schöpfungen in italienischem Geist zu erwecken. Daß und warum es ein solches Werk nicht zur Vollendung bringen konnte, und daß dies dem Norden Italiens vorbehalten war, ist schon früher angedeutet worden.

Der Erste, welcher ein größeres selbständiges Rittergedicht unternahm, war Luca Pulci, der uns im vorigen Abschnitt durch seine Beschreibung des Mediceischen Turniers freilich nicht in einem glänzenden Licht bekannt worden ist und den seine Befangenheit in dem Alterthum nicht zum wirklichen romantischen Dichter stempelte. Sein Epos hat den Titel: Ciriffo Calvaneo; doch ist es unvollendet geblieben, und man kann aus dem Fragment kaum schließen, was das Ganze hat werden sollen. Der Inhalt ist kurz folgender: Paliprenda, die Tochter eines Königs von Epirus, Nachkommen des Priamus, ist von ihrem Verführer Guidone, Grafen von Narbona, verlassen worden und überläßt sich, da sie schwanger ist, der schrecklichsten Verzweiflung. Schon will sie sich den Tod geben, als ein alter Hirte herzukommt, sie zurückhält, tröstet und in seine Hütte führt. Dort findet sie eine andre Frau, Massima, die eben so wie sie verführt und verlassen, nach manchen Abenteuern nach Toscana in die Calvaneischen Berge und zu jenem Hirten gelangte. Sie genas von einem Knäblein, das die Namen Ciriffo Calvaneo (nach jenen Bergen) erhielt. Auch Paligrenda gebar einen Sohn, den sie Povero Avveduto, den armen Vorsichtigen, nannte. Sie starb bald darauf und ließ der Massima die Sorge für beide Kinder,

welche bald die engste Freundschaft mit einander verband. Sie üben nun ihre Kräfte im Kampfe mit den wilden Thieren. Als sie in die Jünglingsjahre gekommen sind, macht sie ihre nun gemeinschaftliche Mutter mit ihrer Beiden Abstammung, und besonders den Ciriffo mit dem Verbrechen seines Vaters bekannt. Von nun an werden sie getrennt; denn Ciriffo geht aus, seinen Vater aufzusuchen und ihn zu tödten. Aber sein mahomedanisches Gewissen ist zu zart, um einen Vatermord zu tragen, er geht daher nach Rom, läßt sich dort taufen und vom Papst die Absolution geben, reist dann als Pilger nach Jerusalem und kommt endlich in die Dienste Ludwigs von Frankreich, der in dem Kreuzzug gen Aegypten begriffen ist. Unterdessen ist der Povero Avveduto von Seeräubern weggeführt und zu dem Sultan Tibaldo von Aegypten gebracht worden, wo er denn sogleich an dem Krieg gegen die Franzosen Theil nimmt und eine solche Tapferkeit zeigt, daß ihn Tibaldo zum Ritter schlägt. Es wird ein Zweikampf zwischen den tapfersten Rittern beider Heere angeordnet. Avveduto ist der Kämpfer für Aegypten und sein Gegner unbekannter Weise sein Freund Ciriffo. Ein Friedensgesandter des französischen Königs, Falcone, verräth ihm das Geheimniß, und beredet ihn, sich taufen zu lassen und zum christlichen Heer überzugehn. Avveduto geht in die Falle, gibt sein Versprechen schriftlich, und der Verräther geht damit sogleich zum Sultan, um ihm die Treulosigkeit zu entdecken und so den tapfersten Ritter der Aegypter zum Tod zu bringen. Aber Tibaldo kennt den Falcone als Verräther, verurtheilt ihn zum Tod und läßt auch sogleich den Henker holen:

Tibaldo conoscea Falcone a punto
E disse: O Falcon mio, benchè tu finga,
Tu sai, ch'io so, che il capestro d'oro unto
Meritasti insin già sendo a Oringa.
Or se il peccato ad Ascalon t'ha giunto,
Non vò, che più le maschere dipinga.
Per tanto son disposto, che tu muoja,
E così detto, fè chiamare il boja.

Mit diesem letzten Vers bricht das Gedicht ab, das vielleicht einen weitaussehenden Plan hatte; denn es bildet bis dahin sieben Gesänge des ersten Buchs. Die ganze Fabel ist genommen

aus einem alten Codex: Liber pauperis prudentis, aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts (er befindet sich in der Bibliothek Laurentiana in Florenz). Lorenzo de' Medici gab dem Bernardo Giambullari den Auftrag, das Gedicht zu vollenden, und dieser fügte noch 3 Bücher hinzu, die aber noch weniger als Pulci's Gedicht der Nachwelt bekannt geblieben sind. Daß Luca Pulci kein bedeutender Dichter war, haben wir schon früher an seinem Turnier und seinen Heroiden gesehen. Es war schlimm, daß nicht ein größerer, an Produktivität und echtem Talent reicherer Dichter die epische Laufbahn eröffnet hatte; denn da die Italiener nun von der Art sind, daß sie einen einmal betretenen Weg, eine versuchte Manier nicht leicht wieder verlassen können, so wiederholt sich nun nach diesem Ciriffo in der ganzen Reihe der epischen Literatur dieselbe bunte Verwirrung der Begebenheiten, Situationen, die regellose Composition, der Mangel an Einheit, an Charakteristik, das Spielen ins Phantastische und ins Lächerliche, aus welchem Kreise sich keiner vor Tasso, selbst Ariost nicht erheben konnte. Daher zeigt sich im Ciriffo Calvaneo, so wenig er auch sonst dem Inhalt nach in den eigentlichen Kreis der italienischen Epopöe gehört, schon die ganze nachher sogenannte italienische Manier, obgleich noch entfernt, da sie erst später ganz ausgebildet worden ist, die chaotische Zusammenmischung des Heitern und Rührenden, Heidnischen und Christlichen, die Preisgebung der Geistlichkeit, der weiblichen Würde und der echten Ritterlichkeit durch sarkastische Ausfälle, übertreibende Berichte von Thaten und ermüdenden zwecklosen Zweikämpfen und herabwürdigendes Auftreten der Heldinnen. Dieser Hauptcharakter der italienischen Epopöen findet sich hier noch schwach ausgedrückt, deswegen schien eine kurze Erwähnung dieses Gedichtes genügend. Aber es legte die Grundlage, welche nachher theils in ernsthafter, theils und viel mehr in ironischer Weise ausgebildet wurde.

Dies that besonders zuerst Luca's Bruder, Luigi Pulci in seinem Morgante maggiore. Wir haben ihn schon in dem Dichterkreis aus Lorenzo's de' Medici Schule durch seine burleske Correspondenz mit Matteo Franco und besonders in der Einleitung zu den epischen Dichtungen durch seinen atheistischen Spott kennen gelernt. Aber den letztern, der Richtung seiner

Zeit und besonders der damaligen Florentiner angehörenden Fehler abgerechnet, war er in der epischen Literatur der Italiener höchst bedeutend, und aus dem, was er selbst geschaffen, läßt sich entnehmen, daß er unter andern Umständen und besonders wenn er von Ariosto das rechte Maaß hätte lernen kennen, einer der ersten Epiker in italienischer Manier geworden wäre. Man sagt, daß ihn Lorenz von Medici und dessen Mutter, Lucretia Tornabuoni, veranlaßt habe, den Sagenkreis von Karl dem Großen und Roland in einem italienischen Epos zu bearbeiten. Sein Freund Polizian gab ihm dazu einige Quellen an die Hand, daher er ihn in der 169. Stanze des 25. Gesanges rühmend erwähnt:

E ne ringrazio il mio caro Angiolino,
Sanza il qual molto laboravo invano;
Fida scorta m'è stato al mio cammino,
Onore e gloria di Montepulciano,
Che mi dette d'Arnaldo e d'Alcuino
Notizia, e lume del mio Carlo Mano.

(Vergleiche auch XXVII, 79). Diese Quellen sind die Lebensbeschreibung Karls des Großen von Alcuin, und besonders des oft in dem Gedicht erwähnten Troubadour Arnaldo, der ein jetzt unbekanntes, aber damals wol sehr verbreitetes Gedicht über die Thaten und Abenteuer des Rinaldo in Aegypten verfaßt haben muß.

Dopo costui venne il famoso Arnaldo
Che molto diligentemente ha scritto,
E investigò de l'opre di Rinaldo,
De le gran cose che fece in Egitto.

Dann war der Roman des Turpin und das Volksbuch von den vier Haimonskindern allgemein bekannt, und Pulci benutzte dazu noch andre Sagen und selbst seine italienischen Vorgänger aus frühern Jahrhunderten. So wurde denn beinah Rolands ganzes Leben in dieses Gedicht aufgenommen und in der spöttischen Manier behandelt, die ihm nachher Berni und Arioſt zum Theil wörtlich nachgeahmt haben. Wenn er durch diese Copirarbeit, dieses flüchtige Zusammentragen verschiedener Rittergeschichten zu einem Ganzen, was ihn außer der früher angegebenen Ursache vielleicht auch wie seine spätern Nachahmer zu dem Spott

verleitete, den Eingebungen seiner Freunde und dem Geschmack der Zeit ein Genüge gethan hatte, so schuf sich sein burlesker Genius auch dafür zu seiner Genugthuung einen Charakter, den des Riesen Morgante, dem an poetischer Durchbildung und Wahrheit nicht leicht ein ähnlicher in den italienischen Epen an die Seite zu stellen ist. Er ist der eigentliche Held des Gedichts, die einzige lebendige Person mit vollkommen ausgeprägtem Charakter, während der Kaiser, die Paladine und die Helden der Sarazenen nur wie Schatten in flüchtigen Umrissen um ihn schweben, und nur aufgeführt zu sein scheinen, um der Handlung einen Hintergrund zu geben. Der Dichter ist dabei allerdings in den Fehler verfallen, den Hintergrund breit zu machen, und selbst nachdem der Held vom Schauplatz abgegangen ist, durch mehrere Gesänge noch sehr genau auszuführen. Dies mag manche Kritiker zu der falschen Idee verleitet haben, als wären Roland und Rinaldo mit ihren Abenteuern die Hauptthelden, und diese Ansicht verleitete sie, wie Fr. Schlegel, zu dem wegwerfenden Urtheil, welches zum Theil auch in der Ueberschätzung der Romantik seinen Grund haben mag. Die übertreibende und zerstörende Ironie, mit der die Ritter behandelt sind, gehört der italienischen Anschauungsweise an; sonst hätte sie, statt von Ariost begierig aufgefaßt und weiter ausgesponnen zu werden, der romantischen Epik in dieser Richtung für immer ein Ende machen müssen. Aber der mit lebendiger Wahrheit durchgeführte Charakter des Morgante gehört dem Dichter eigen und auf ihn hätte eine gerechte Kritik hauptsächlich Rücksicht nehmen müssen. Er steht in dieser Beziehung und als erfinderisches Genie hoch über dem bekanntern und berühmtern Ariost.

Der Morgante ist eine durchaus drollige Figur, ein Original voller Spaßhaftigkeit, aber treuherzig und an der einmal gewählten Partei fest und mit Aufopferung hängend, von seiner ungeschlachten Kraft immer zu Thätigkeit getrieben. Wir treffen ihn zuerst mit seinen beiden Brüdern, ebenfalls Riesen, auf einem Berg zwischen Frankreich und Spanien, wo er seinem Thätigkeitstrieb dadurch Genüge leistet, daß er dicke Steine auf ein Kloster unten im Thal schleudert und die Mönche dadurch sehr beunruhigt. In dieser Lage kommt Roland, der durch Ganelon's Arglist mit Karl dem Großen heftig entzweit, diesen verlassen

hat und die Welt nach Abenteuern durchzieht, bei dem Kloster an. Während er sich mit dem Abt im Hof unterhält, kommen Steine von den Riesen herabgeflogen. „Rette dich schnell herein," ruft ihm der Abt zu, „denn das Manna fällt." Er klagt dem Ritter seine Noth auf burleske Art:

Gli antichi padri nostri nel deserto,
Se le lor opre sante erano e giustè,
Del ben servir da Dio n'avean buon merto:
Nè creder sol vivessin di locuste:
Piovea dal ciel la manna, questo è certo;
Ma qui convien che spesso assaggi e guste
Sassi che piovon di sopra quel monte,
Che gettano Alabastro e Passamonte.

Roland entschließt sich das Kloster von dieser Plage zu befreien. Nach einem heftigen Kampf besiegt und erlegt er zwei der Riesen und geht nun gegen Morgante. Dieser hat vorher einen Traum gehabt, daß er von einer Schlange angefallen wurde, und daß ihm in dieser Gefahr der Hülferuf an Mahomed nichts geholfen habe, sowie er sich aber an Christum gewendet, das Unthier augenblicklich verschwunden sei. Er hört, daß Roland ein Christ ist, und statt nun zu kämpfen, verlangt er von diesem die Taufe. Der Ritter umarmt ihn und führt ihn nach dem Kloster. Unterwegs bringt er ihm einige Wahrheiten des damaligen Christenthums in Bezug auf seine todten Brüder bei, aber Morgante unterbricht ihn mit den Worten: Al savio suol bastar poche parole und ist schon bekehrt. Im Kloster ist große Freude über Rolands glückliche Rückkehr, über den neuen Christen und das Ende aller Noth. Die zwei neuen Freunde bleiben eine Zeitlang im Kloster, wo es ihnen sehr wohl gefällt. Morgante sucht sich nützlich zu machen, und da es einst an Wasser gebricht, geht er mit einem Ständer aus zu einer Quelle, wird dort von einer Heerde Eber angefallen, tödtet zwei derselben, und kehrt zurück, den Ständer auf der einen Schulter, die Eber auf der andern. Die Mönche freuen sich sehr auf den Braten, fallen sogleich darüber her und vergessen Brevier und Fasten:

I monaci veggendo l'acqua fresca
Si rallegrorno, ma più de' cinghiali,
Ch'ogni animal si rallegra de l'esca,

E posano a dormire i breviali:
Ognun s'affanna, e non par che gl'incresca,
Acciò che questa carne non s'insali,
E che poi secca sapesse di vieto:
E le digiune si restorno a drieto.
E ferno a scoppia corpo per un tratto,
E scuffian, che parien de l'acqua usciti;
Tanto che il cane sen doleva e'l gatto,
Che gli ossi rimanean troppo puliti.

Roland verlangt nun wegzuziehn, um Abenteuer zu suchen. Morgante bewaffnet sich mit einer rostigen Stahlhaube, die ihm unter dem ganzen alten Geräthe allein paßt, weil sie von einem von Milone von Anglant in dem Kloster getödteten Riesen herrührt, hängt sich ein altes Schwert um, das er in einem Winkel gefunden, reißt einen Schwengel aus einer früher von ihm zerbrochenen Glocke und begleitet, so bewaffnet, seinen Freund zu Fuß. Sie kommen in einen bezauberten Palast, sehen da alles glänzend eingerichtet, herrliche Speisen aufgedeckt, aber keine lebende Seele dabei. Roland merkt eine Falle, aber Morgante treibt zum Essen und Wohlsein. Den andern Tag aber können sie den Ausweg nicht mehr finden. Im Umherirren kommen sie in ein unteres Gemach, wo eine Stimme aus einem Grab sie bittet, den Stein wegzuheben und sie von ihrem Bann zu erlösen. Morgante hebt ohne Weiteres den Stein auf, und — der Teufel selbst schießt heraus, schwärzer als Kohle, in Gestalt eines Todtengerippes mit dürrem Fleisch behangen. Roland mit dem Ruf: das ist der Teufel, ich kenne ihn von Gesicht! stürzt auf ihn los. Der Teufel ringt mit ihm und hat ihn schon beinah unter, da schwingt Morgante seinen Glockenschwengel und haut darauf los, bis er Beide trennt. Als aber nun der Dämon ihm vor Bosheit mit grinzenden Zähnen ins Gesicht lacht, packt er ihn fest bei den Halsdrüsen und drückt ihn wieder in sein Grab.

Questo diavol con lui s'abbracciòe:
Ognuno scuote, e Morgante diceva:
Aspetta, Orlando, ch'io t'ajuteròe;
Orlando ajuto da lui non voleva:
Pure il diavol tanto lo sforzòe,
Ch' Orlando ginocchion quasi cadeva;

Poi si riebbe, e con lui si rappicca;
Allor Morgante più oltre si ficca.
E gli parea mill' anni d'appiccare
La zuffa: e come Orlando così vide,
Comincia il gran battaglio a scaricare,
E disse: a questo modo si divide.
Ma quel demon lo facea disperare;
Però che i denti degrignava e ride.
Morgante il prese a le gavigne istretto,
E missel ne la tomba a suo dispetto.

Der Teufel schreit ihnen zu, das Grab offen zu lassen, den Morgante zu taufen und dann ruhig weiter zu gehn, was alles auch ohne weitere Anfechtung geschieht. Kaum haben sie das Schloß im Rücken, so hören sie einen großen Lärm hinter sich, und sehen, wie alles verschwindet. Morgante fühlt aber nun schon Lust und Muth in sich, wenns möglich wäre, in die Hölle hinabzusteigen und alle Teufel hinauszutreiben, dem Minos den Schwanz abzuschneiden, dem Charon den Bart zu rupfen, den Pluto von seinem Sitz herabzuwerfen, aus dem Flegeton nur einen Schluck zu machen, den Cerberus und die Furien mit einem Faustschlag niederzustrecken und den Belzebub schneller laufen zu machen als ein Dromedar in Syrien. Er frägt schon nach dem Eingang der Hölle, aber Roland redet ihm die Sache aus.

Sie kommen darauf zu dem Sarazenenkönig Manfredonio in Spanien und leisten ihm Hülfe gegen seinen Feind Lionello. Roland besiegt diesen in einer Schlacht, wird aber nun von den rachedürstenden Feinden aufs Aeußerste gebracht. Er wehrt sich tapfer, auch Morgante läßt den Glockenschwengel sausen und die Feinde mehr Funken sehn als im August Johanniswürmchen. Er wird aber dabei so mit Pfeilen und Spießen überschüttet, daß er einem Stachelschwein ähnlich aus der Schlacht zurückkehrt. Rolands Vettern Rinaldo, Dodone und Olivieri waren ausgegangen, ihn zu suchen und zur Rückkehr zu bewegen, und treffen ihn bei jenem König. Alle zusammen stehn noch diesem gegen den König von Syrien bei, der in einer heißen Schlacht besiegt wird. Olivieri verliebt sich in die Meridiana, Tochter des Sarazenenkönigs Caradoro, und verbindet sich heimlich mit ihr, nachdem ihm der schon erwähnte Bekehrungsversuch gelungen

und sie getauft worden ist. Dann ziehen alle Ritter und die bekehrte Prinzessin mit ihnen nach Frankreich, Karl dem Großen zu Hülfe, der von einem Sarazenenheer aus Dänemark hart bedrängt wird. Meridiana will hier allein auf Abenteuer ausgehn und nimmt mit Rolands Erlaubniß den tapfern Morgante mit sich. Sie ziehen ins feindliche Lager und tödten viele, werden aber bald von der Uebermacht umringt und heftig angegriffen. In dem Gedränge, wo jeder genug für sich beschäftigt ist, kommen sie weit auseinander; aber Morgante, der plötzlich jene sinken sieht, haut verzweifelnd mit seinem Glockenschwengel Bahn zu ihr über Haufen von Leichen und beschützt sie, obgleich sehr erschöpft und fast unterliegend, bis die Paladine sie noch zu rechter Zeit befreien. Die Schilderung dieses Kampfes und dieser Noth ist im höchsten Grad lebendig und anregend.

Meridiana's Vater, der König Caradoro, schickt einen Riesen Vegurto an Karl den Großen, an dessen Hof nun alle Paladine versammelt sind, um seine Tochter zurückzufordern und bei Gelegenheit ihre Beschimpfung zu rächen. Vegurto tritt gleich in der ersten Audienz trotzig und ungeschlacht auf, beschimpft den Kaiser und Olivieri mit ungezogenen Schmähungen und stürzt auch sogleich auf den Letztern los, um ihm einen Streich mit seiner Axt zu geben. Olivieri rettet sich durch einen Satz auf die Seite, der Kaiser springt von seinem Sitz auf und alle Paladine sind in Bewegung. Morgante, der bei keiner Schlägerei lange ruhig bleiben kann, eilt auf ihn zu und umfaßt ihn. Vegurto schlingt seinen Arm um ihn und so ringen beide Riesen. Endlich fällt Vegurto zu Boden und erregt großes Gelächter, besonders da er im Fallen einen Dänen mit sich zur Erde reißt. Aber er erhebt sich bald wieder, schreit fürchterlich und fordert alle Paladine zum Todeskampf. Olivieri läuft wüthend hinaus, um sich zu bewaffnen. Aber Morgante reißt nun die Geduld, er fleht zu Karl, daß er sich mit ihm messen dürfe. „Ich berste, ruft er, wenn ich jenen nicht mit eigner Hand umbringe."

E disse a Carlo: Imperadore, io scoppio,
S'io non lo fo con le mie man morire:
Lascia ch' i' suoni col battaglio a doppio:
Al primo colpo il farò sbalordire,
Che ti parrà ch'egli abbi bevuto oppio.

Karls Antwort wird in dem wüthenden Tumult gar nicht gehört, und Morgante stürzt ohne Weiters mit seinem Glockenschwengel auf den Gegner los, der mit der Axt antwortet. Ein fürchterlicher Kampf beginnt:

Vegurto grida, e Morgante gridava,
Tanto ch'ognun per la voce tremava.
E' non si vide mai lioni irati
Mugghiar sì forte, o far sì grande assalto;
Nè due serpenti insieme riscaldati;
Sempre l'accetta o 'l battaglio è su alto:
Alcuna volta invano eran cascati
I colpi, e fatta una buca a lo smalto:
Due ore o più bastonati si sono;
Ma del battaglio raddoppiava il suono.

Endlich fällt Vegurto von schrecklichem Keulenschlag getroffen todt zu Boden.

Während nun Roland, durch Ganelon's Tücke von Neuem mit Karl entzweit, den Hof verläßt und bis nach Persien herumschweift, in tausend Abenteuern sich versucht und dort gefangen genommen wird; während Rinaldo im Streit mit Ganelon einmal Karln vom Thron verjagt und diesen selbst einnimmt, dann ihn aber zurückgibt, als er Rolands Unglück erfährt und diesem zu Hülfe eilt, aber ebenfalls auf dem Weg erst tausend Abenteuer besteht; während beide in Asien herumziehen und auch Babylon belagern: treibt Morgante in Frankreich sein Wesen allein. Er begegnet einem andern Riesen, Namens Margutte, und erstaunt über dessen ungeschlachte Figur, fragt er ihn sogleich, ob er Christ oder Heide sei. Dieser gibt die schon aus der Einleitung zum 3. Abschnitt bekannte gottlose Antwort, worin er über jeden Glauben seinen Spott treibt und nur seine ganz niedrige, thierische Natur als seinen Gott hinstellt. Mit derselben Frechheit erzählt er jenem alle Laster, die er seit der Ermordung seines Vaters durchgemacht, und es gibt keines, das er überginge, wobei besonders die Gefräßigkeit, Trink- und Stehlsucht mit den glänzendsten Farben gemalt sind. Das ganze Bild ist nicht ohne Geist entworfen und die Charakteristik sehr treffend, nur Schade, daß der Gegenstand schmuzig ist. Jedenfalls wird aber der Hauptheld Morgante durch die Gegenüberstellung

dieſes Charakters, ſowie früher durch den andern Rieſen, in moraliſcher Rückſicht ſehr gehoben, was vielleicht des Dichters Abſicht war.

Morgante hört dem Selbſtlob des neuen Bekannten über eine Stunde lang unbeweglich und aufmerkſam zu, und ſagt ihm dann, daß er nach dem Wenigen, was er erfahren, glaube, daß er nie ein traurigeres Geſchöpf vor ſich geſehn, und zugleich eines, welches ſo gut zu ihm paſſe. Er ſolle ſich nur ſeiner Luſt zur Verrätherei enthalten, ſonſt müſſe er an ſeinen Glockenſchwengel glauben, mehr als er je an den Himmel geglaubt habe; übrigens

Del resto come vuoi te ne governa:
Co' santi in chiesa e co' ghiotti in taverna.

So machen ſie ſich denn zuſammen auf den Weg nach Babylon, wo Morgante ſeinen Herrn wieder treffen will, und beſtehen mehrere Abenteuer, worin ſich die rohe Natur des Margutte in vollem Licht zeigt, ſowie auch bald ſein Tod ſeinem Leben angemeſſen iſt. Nachdem er ſichs in ſeiner Atmoſphäre über die Maßen wohl ſein laſſen, und in Scherzen, Lügen, Stehlen und Freſſen den Tag zugebracht hat, macht ſich noch Morgante den Spaß, ihm im Schlaf die gelben Stiefeln auszuziehen und zu verſtecken. Morgante ſucht ſie, ſieht, daß ſich ein Affe damit bekleidet hat, und geräth über dieſen poſſirlichen Anblick ſo ins Lachen, daß er daran erſtickt.

Non domandar se le risa gli smuccia
Tanto che gli occhi son tutti gonfiati
E par che gli schizzassin fuor di testa;
E stava pure a veder questa festa.
A poco a poco si fu intabaccato
A questo giuoco, e le risa cresceva;
Tanto che il petto avea tanto serrato,
Che si volea sfibbiar, ma non poteva,
Per modo egli par essere impacciato:
Questa bertuccia se gli rimetteva:
Allor le risa Margutte raddoppia,
E finalmente per la pena scoppia.
E parve che gli uscisse una bombarda,
Tanto fu grande de lo scoppio il tuono.

Morgante findet seinen Herrn in Babylon. Roland erkennt ihn von Weitem an dem Glockenschwengel, den dieser, sobald er ihn ansichtig wird, vor Freude hoch schwingt, dann hundert Ellen in die Luft wirft und mit einem Sprung wieder fängt. Er leistet sogleich bei der Belagerung wichtige Dienste und entscheidet den Sieg. Denn bei dem letzten großen Sturm gegen die Stadt versucht er erst ein eisernes Thor einzuschlagen, und da dies nicht gelingt, rüttelt er an einem dicken Thurm so lange, bis er einstürzt, worauf die Paladine in die Stadt eindringen und sie erobern. Roland wird zum König erwählt. Aber ein Umstand, der ihm alle Ehre macht und ein Zug echter Ritterlichkeit ist, ruft ihn und die Paladine nach Frankreich zurück. Dies ist die Befreiung des Ganelon von Mainz, der in die Netze und Gefangenschaft einer alten Zauberin gerathen ist. Obgleich dieser Tückische immer Rolands Untergang gesucht hat, so ist er doch ein tapfrer Paladin und ihr Verwandter, und muß also befreit werden. Auf ihrer Heimfahrt wird ihr Schiff von einem Wallfisch hart mitgenommen und beinah umgeworfen. Aber Morgante schwingt sich auf dessen Rücken und zerschmettert ihm mit dem Glockenschwengel den Kopf. Dies ist seine letzte Heldenthat und sein Ende noch burlesk genug. Denn da das Schiff nicht weit vom Hafen ist, so will er im Meer ans Ufer gehn, wird aber da von einem Seekrebs gebissen und der Mann, der es in heißem Kampf mit Riesen und ganzen Heeren aufgenommen hat, stirbt an der kleinen Wunde von dem Insekt. Um den Contrast zwischen der Größe des Mannes und seinem jämmerlichen Tod noch fühlbarer zu machen, läßt der Dichter die trauernden Paladine bei seiner Leiche sich in dankbarer Erinnerung von seinen Heldenthaten unterhalten.

Das Leben dieses Morgante ist unstreitig eine der originellsten Schöpfungen aus jener Zeit, welcher selbst Ariost nichts an die Seite setzen kann. Er repräsentirt die derbe Gutmüthigkeit, die rohe Kraft, die nichts aus sich selbst zu machen versteht und sich dem höhern Geist willig unterordnet, die echt sinnliche Natur, die sich in dem engen Kreise der Befriedigung des Thätigkeitstriebes ganz behaglich fühlt. In dieser Stimmung ist er vortrefflich gezeichnet und hat uns zuweilen an die genialen Schöpfungen des tiefen shakespeareschen Humors erinnert. Von

seinem ersten Auftreten an, wo er sich die Langeweile durch Steinwürfe in ein Kloster vertreibt und damit seinen Thatendrang befriedigt, ist kein Zug verfehlt; jede Schilderung, jedes Gespräch entfaltet uns mehr dieses humoristische Gebilde, das nichts will als leben und die enge Sphäre seines Lebens ganz ausfüllen. Selbst zum Christenthum treibt ihn nur sein Lebenstrieb, weil er im Traum gemerkt hat, daß sein Mahomed in der Gefahr nicht ausreiche. Seine merkwürdige Bewaffnung, seine Art zu fechten, seine Reden, sein sicheres Auftreten bei Kaisern und Königen, das jenen geringern Menschen so eigen ist, welche wissen, daß sie ihren Platz ganz ausfüllen, seine gutmüthige Freude, wenn er seinen Herrn findet, seine Nachsicht bei Neckereien, Alles stimmt zusammen, um ein vollkommnes Bild zu geben. Es mag sein, wie die meisten Literatoren glauben, daß der Dichter mit diesem Bild die alten Ritterſagen mit ihren Riesen durch Ironie zerstören wollte. Allein dann hat ihm sein Genius diese Absicht vereitelt, und statt zu zerstören, hat er einen Charakter geschaffen, der allein Neuheit und Interesse in die verbrauchten Romane brachte. Der Dichter scheint auch mit besonderer Liebe an diesem Bilde geschaffen zu haben. Die Lebendigkeit und Uebereinstimmung des Ganzen bringt uns leicht auf die Idee, als habe er irgend ein Original seiner Vaterstadt gezeichnet. In der Geschichte des Morgante kommen keine Unzüchtigkeiten vor wie bei den andern Rittern, die Uebertreibungen sind nicht störend, und die Prahlereien des Riesen nach irgend einer geglückten Heldenthat ganz an ihrem Platz, denn sie zeigen sich meistens in solchen Menschen, wenn einmal in der rohen sinnlichen Kraft sich etwas Geist zu regen anfängt. Es ist hiernach auch klar, was ebenfalls viele Literatoren irre gemacht hat, warum der Riese Morgante, der im Vergleich zu den andern Helden weniger vorkommt und schon im zweiten Drittel des ganzen Gedichts vom Schauplatz abgeht, dem Werk seinen Namen gegeben hat. Er ist der Hauptheld, der einzige ausgebildete Charakter, während die andern flüchtig gezeichneten Helden nur nothwendig sind, um ihn zu heben und ins Licht zu stellen.

Nach Morgante's Tod hatte aber nun freilich das ganze Gedicht noch keinen Schluß, wenn es nicht ein wirres Gewebe von Abenteuern sein sollte. Die Paladine waren zu sehr in das

Ganze verwickelt, als daß sie nun plötzlich verschwinden konnten. Sie waren in allen Weltgegenden zerstreut, in großen Unternehmungen begriffen; ihre Geschichte mußte also auch vollendet werden, und lag wahrscheinlich, ehe sich der Charakter des Morgante in der Anschauung des Dichters so herausbildete, in dem ursprünglichen Plan desselben, als ihn Lorenzo de' Medici aufforderte, die Sagen Karls des Großen zu bearbeiten. Daraus entsprang aber der Fehler, der Mangel an Einheit in der Composition; Pulci, welcher die Kraft hatte, ein ganz originelles Werk zu schaffen, verließ nun seinen eignen Weg und folgte dem längst breitgetretenen der alten Romane und Epen, besonders genau dem Turpin. Er versammelte nun seine Helden auf einem Punkt um Karl den Großen, um durch ihr gemeinsames Schicksal sein Gedicht zu schließen. Er scheint auch gegen das Ende des Gedichts, wo er nur Nachahmer ist, nicht mehr in dem Grade Herr über seinen Stoff gewesen zu sein, als da er noch an der genialen Schöpfung seines Morgante arbeitete. Denn der Ton ist in dem letzten Theil auffallend verändert und richtet sich mehr nach dem ernsten in der Turpinischen Chronik. Aber die Paladine treten nun etwas plastischer hervor, die Charakteristik ist sorgfältiger, die einzelnen Gemälde bestimmter und anschaulicher, und dies geht in dem Grade fort, als die Katastrophe sich nähert, durch die Intrigue des Ganelon, die Paladine zu verderben, durch seine Friedensunterhandlungen, durch den arglistigen Eifer, mit dem er den Kaiser Karl mit dem Kern seines Heeres zur Feststellung des Friedens in die Pyrenäen lockt und ihn von dem viel überlegenern Heer der Sarazenen überfallen läßt, bis zum Tod Rolands in dem Thal von Roncesvalle.

§. 3.

Cieco von Ferrara und Bojardo.

Ungefähr um dieselbe Zeit, als die Gedichte des Pulci Aufsehn machten, bildete sich aus den frühern Sagen und Bearbeitungen das höhere Kunstepos auch in Ferrara, und dieses mit einigen andern Städten Norditaliens und mit Florenz ist seitdem die Hauptpflegerin dieser Dichtart geblieben. Es scheint nicht

anzunehmen, daß die ferrareſiſchen Dichter durch die toskaniſchen angeregt worden ſind, indem ſich nicht einmal mehr ausmachen läßt, welches Werk zuerſt beendigt war, ſondern die franzöſiſchen Sagen und Romanzen waren durch die Troubadours und Trouveres in ganz Italien verbreitet und beliebt, und die Dichter ergriffen den Gegenſtand ganz unabhängig von einander. Am meiſten fand der Sagenkreis von Karl dem Großen und ſeinen Paladinen Eingang, und ſo behandelte ihn auch der erſte ferrareſiſche, unter dem Namen Cieco bekannte blinde Dichter in einem Epos von 45 Geſängen: **Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano, composto per Francesco Cieco da Ferrara** (im Anfang des 16. Jahrhunderts mehrmals gedruckt; die beſte Ausgabe iſt von Venedig, 1549). Von dieſem Cieco iſt ſehr wenig und weiter nichts bekannt, als was Quadrio über ihn geſammelt hat, daß er aus der Familie der Bello war, daß er blind und in ſehr bedrängten Umſtänden geweſen und ſich lange in Mantua an dem Hof der Gonzaga aufgehalten habe, wo er auch ungefähr 1490 geſtorben ſei. Tiraboſchi erhebt darüber einige Zweifel, die um ſo begründeter erſcheinen, wenn man damit dasjenige vergleicht, was ein Verwandter von Cieco bei der erſten Herausgabe ſeines Gedichts ſagt, daß er nämlich, unzufrieden mit ſeiner Stellung am Hof zu Mantua, einige Jahre vor ſeinem Tod nach Ferrara hinübergezogen und dort in ſehr angenehmen Verhältniſſen mit der fürſtlichen Familie, beſonders aber mit dem Kardinal Hippolith von Eſte, dem berühmten Gönner Arioſts, geſtanden habe, ſodaß er den erſten Geſang ſeines Mambriano umändern und in einigen Oktaven das ganze Gedicht jenem Kardinal zueignen wollte.

Der Haupthelд ſeines Epos iſt Mambriano, ein König von Bithynien und Samotracien, jung, ſchön und waffenkundig, aber ein wunderlicher Geiſt. Mit dieſer letzten Bezeichnung ſcheint ſich der Verfaſſer des Vortheils oder vielmehr der Mühe begeben zu haben, eine genaue und lebendige Charakteriſtik zu liefern; und dieſe fehlt auch wirklich, indem ſich faſt alle Helden in ihren Reden und Thaten, in ihren tapfern und galanten Abenteuern gleichen. Der Grundgedanke iſt ein Vernichtungskrieg, den dieſer Mambriano gegen den Rinaldo führt, weil der Letztere ſeinen Oheim Mambriano getödtet und der Waffen beraubt habe.

Mambriano schwört seiner Mutter, nicht eher zurückzukehren, als bis er Rinaldo umgebracht und Montalbano, das Stammschloß der Haimonskinder, zerstört habe. Nun werden wir durch ein Labyrinth von Abenteuern geführt, welche theils in die Geschichte des Mambriano, theils in die des Rinaldo, des Kaisers Karl, der Paladine und der schon bekannten Sarazenenhelden eingreifen. Der Schauplatz ist bald in Frankreich, bald weit hinten in Asien, dann wieder in Spanien, Afrika, oder auf bezauberten Inseln. Die zwei Hauptheld, Mambriano und Rinaldo, treffen zuweilen aufeinander, kämpfen dann wüthend auf Leben und Tod, werden ohne Entscheidung der Sache durch Zufall oder Zauberei getrennt, und wissen dann lange nichts von einander, indem jeder für sich beschäftigt ist, der König Mambriano durch feindliche Einfälle in sein Reich und durch die Gefahr, seinen Thron zu verlieren, Rinaldo aber durch die Liebesfesseln der Fee Carandina. Diese Zauberin, welche in der ganzen Handlung eine große Rolle spielt, und deren Insel und Lebensweise mit den üppigsten Farben geschildert ist, liebt eigentlich beide Ritter, da ihr aber Mambriano entgeht, fesselt sie Rinaldo desto enger an sich, und setzt, um seine Befreiung zu verhindern, alle Dämonen des Malegis durch eine Zauberformel in Unthätigkeit, während der andere nach Beruhigung seines Reichs gegen Montalbano rückt, den zu Hülfe eilenden Kaiser mehrmals schlägt, mehrere Paladine gefangen nimmt, bis endlich Malegis, als Kaufmann verkleidet, die Fee Carandina einzuschläfern weiß, ihr Zauberbuch entwendet, den Bann löst, den Rinaldo befreit, der nun dem Mambriano eine entscheidende Niederlage beibringt.

Mambriano begibt sich mit seinem Heer auf den Rückzug nach Asien, Rinaldo folgt ihm mit einem von seinem Vetter Malegis hervorgezauberten Heer. Dort will der König von Bithynien, durch mehrere andere Zauberstücke in Verlegenheit gesetzt, den Frieden unterhandeln, und schickt dazu den Pinamonte, Kaiser von Trapezunt. Dieser ist trotz seines vorgerückten Alters sterblich in Rinaldo's Schwester Bradamante verliebt und hat sich daher zum Gesandten angeboten. Diese ungehörige Leidenschaft gibt dem Dichter Stoff zu einer burlesken Episode von mehreren Gesängen, welche den Ritter und die Weiblichkeit der Bradamante nicht im glänzendsten Licht zeigt. Die Letztere geht,

um des alten Liebhabers zu spotten, auf seine Bewerbungen ein und macht ihm Hoffnung. Aber jeder Ritter, der ihre Hand erlangen will, muß sie im Zweikampf besiegen; also auch für Pinamonte wird der Tag und Ort für diese Prüfung anberaumt. Der Alte schließt vor verliebter Ungeduld die ganze Nacht kein Auge und stellt sich schon vor der Dämmerung gerüstet und zu Pferd auf dem Kampfplatz ein; aber vor Müdigkeit schläft er nun in der frischen Morgenluft ein. So findet ihn Bradamante, führt sein Pferd sachte ins Lager, hebt den Ritter ab, trägt ihn in ihr Zelt, wo die Paladine versammelt sind, und streckt ihn auf das Lager. Dort erwacht er endlich, und nun wird ihm von allen Seiten versichert, er habe den Zweikampf bestanden und sei durch einen schrecklichen Lanzenstoß vom Pferd geworfen worden. Er glaubt es zuletzt, willigt sogar noch in einen Aderlaß, um den schlimmen Folgen des Lanzenstoßes zu entgehn. Kaum geheilt von diesem Abenteuer, läßt sich der alte Kaiser beigehen, durchaus mit Bradamante einen Tanz aufführen zu wollen, was die Ritter auf Kosten seiner Würde im höchsten Grad belustigt und, da er zuletzt auf eine wenig anständige Art hinfällt, seine Gesandtschaft zu nichte macht. Wirklich wird auch der Krieg fortgesetzt. Mambriano, immer besiegt und von den Seinen verlassen, überläßt sich einsam in einem tiefen Wald der Verzweiflung. Hier findet ihn Rinaldo, fordert ihn zum Zweikampf, besiegt ihn und will ihn eben tödten, als die Fee Carandina erscheint und den Besiegten für sich verlangt. Dieser wird ihr auch überlassen, nachdem er öffentlich geschworen, daß Rinaldo seinen Oheim nicht verrätherisch getödtet, sondern offen besiegt habe, und nachdem er Karl dem Großen einen jährlichen Tribut versprochen. Mambriano heirathet nun die Fee und kehrt ruhig mit ihr in sein Reich zurück.

Der Mangel an Plan und Einheit des Gedichts springt schon hier ins Auge, da der Ausgang ein ganz andrer ist, als man nach dem Schwur des Helden im Anfang zu erwarten berechtigt war. Aber was noch ärger ist, mit diesem Ende der Handlung ist noch gar nicht das Ende des Gedichtes da, sondern dieses kaum etwas über die Hälfte vorgerückt. Noch zwanzig folgende Gesänge, in denen Mambriano gar nicht mehr vorkommt, sind angefüllt mit endlosen Reisen der verschiedenen

Paladine durch Europa, Asien und Afrika, bis sich endlich alle Ritter wieder um den Kaiser Karl zusammenfinden, womit die Geschichte geschlossen ist.

Wir können auf eine weitläufige Darlegung des ganzen Gedichts nicht eingehen, sondern müssen uns, um nicht unser Werk zu sehr auszudehnen, auf einzelne charakteristische Thatsachen beschränken. Und hier mag nichts besser die Haltung des Ganzen bezeichnen, als die lange Episode von Roland und Astolfo, welche Karls Hof verlassen hatten, um den bei der Fee Carandina festgehaltnen Rinaldo aufzusuchen. Nach vielen Abenteuern steigen sie in Spanien auch in eine tiefe Höhle, um von der Zauberin Fulvia Rath zu holen. Die Sarazenen mauern aber den Eingang der Höhle zu, sodaß weder Hülfe, noch Speise, noch Licht mehr hineingelangt, und stellen tausend Mann Wache davor. Die Zauberin hätte sie gern befreit, aber alle ihre Dämonen sind von der Carandina durch eine Zauberformel festgebannt worden. In dieser äußersten Noth sieht der fromme Roland keine andre Rettung, als daß er ein sehr langes eifriges Gebet spricht. Am Ende desselben verfällt er in Schlaf und hat einen prophetischen Traum. Er wird vor den Richterstuhl Christi gefordert, wo ihn der Höllengott (hier Pluto genannt) der Ketzerei angeklagt hatte. Der Erzengel Michael führt seine Vertheidigung, die Seelen der von ihm bekehrten und getauften Heiden bitten für ihn, sogar auch die heiligen Jungfrauen und Frauen, die theologischen und Kardinaltugenden. Endlich erfolgt ein günstiger Spruch des Richters und der verfluchte Drache stürzt wieder in den Grund der Hölle zurück. Der Rettung weissagende Traum geht noch denselben Tag in Erfüllung. Die beiden Anführer der Sarazenenwache am Eingang der Höhle bekommen beim Spiele Streit und einer tödtet den andern. Der Mörder weiß sich nicht anders vor der Strafe seines Königs zu schützen, als daß er die Paladine befreit und zu seinem Schutz auffordert. Er läßt also gleich die Mauer von seinen Leuten abreißen, und die Nachricht von Rolands Erlösung erschreckt den Sarazenenkönig so sehr, daß er Friede macht und dem Kaiser einen Tribut bezahlt. Roland aber ergreift nach seiner Gewohnheit die Gelegenheit, um die Zauberin Fulvia zu bekehren, er bekehrt darauf noch einen Heiden und verbindet Beide durch die

Ehe. Die Feier der Hochzeit wird sehr umständlich erzählt, und die Hauptsache ist eine lange Novelle, die ein Lustigmacher bei Tisch in Gegenwart aller Frauen und Mädchen erzählt, und die an Umständlichkeit alle üppigen Schilderungen übertrifft, die sonst noch reichlich in dem Werke vorkommen.

In dieser Episode finden sich alle Elemente zusammen, die in dem Gedicht in verschiedenen Formen wiederkehren. Heidnisches und Christliches, ernste Gebete und obscöne Schilderungen, Wunder und Bekehrungen sind in bunter Reihe durcheinander geworfen, so daß eines die Wirklichkeit des andern stört und der ironische Anstrich des Ganzen verstärkt wird. Dies war indessen die allgemeine Auffassungsweise der Italiener. Wenn aber Cieco dem Pulci schon in der Kunst der Durchführung und Ausarbeitung eines Charakters nachsteht, so ist auch seine Sprache viel roher und fehlt ihr das Zarte und Ausgefeilte des Florentiners. Er wetteifert aber mit diesem in drolligen Einfällen und Uebertreibungen, wobei er immer, und besonders grade bei den unglaublichsten Erzählungen, seinen Turpin als Gewährsmann anführt, oft mit einer geistreichen Wendung [1]). Nach damaligem Gebrauch

1) Wir geben hier nur eine Scene zugleich als Probe des Styls:

La cronica fu scritta in Montalbano,
E la può ancor veder chi di là passa;
E di sua man la scrisse Bradamante,
Che vide ruinar quel gran gigante.
Riferisce costei, che nel cadere,
Che fe' il gigante sopra il re di Creta,
Tutto in terra il ficcò lui e 'l destriere,
Conducendolo in parte sì segreta,
Che mai più uomo non potè sapere
Di lui novella alcuna trista o lieta,
E che 'l gigante grande a dismisura
Non potè intrare in quella sepoltura.
Tutti gli autori s'accordano insieme,
Che Galeano fu morto e sepolto
Da tal sciagura; è qui alcun che freme
Contra color che 'l voglion far sì occulto,
Che mai non si trovasse, e per sì estreme
Cose nacque in Parigi un gran tumulto.
Turpin volendo poi tal quistion sciogliere,
Scrisse che colui s'era fatto in polvere.

beginnt Cieco seine Gesänge mit Anrufungen an die Zuhörer, an griechische Gottheiten, aber auch mit Einleitungen allgemeinen Inhalts und mit zuweilen satirischen Ausfällen gegen den damals in Italien Krieg führenden Karl VIII. von Frankreich. Die Anführung aller dieser Eigenheiten, welche das Gedicht mit seinem Vorgänger gemein hat, wäre hier sehr überflüssig gewesen, wenn sie nicht dazu diente, den Ariost näher kennen zu lernen, welcher dadurch freilich den größten Theil seines Nimbus verliert, womit ihn die spätern italienischen und fremden Literatoren und das Publikum in Hinsicht auf geniale Schöpferkraft, Fülle der Phantasie und glühendes Colorit in seinen Gemälden umgeben haben. Ariost hat als Dichter das umgekehrte Schicksal von Dante, indem dieser um so höher steigt, Ariost aber um so mehr verliert, jemehr man Beider Vorgänger kennt.

Der unmittelbare Vorarbeiter des Ariost, welcher dem italienischen Rittergedicht den eigentlichen Charakter gegeben hat, in welchem er sich nachher immer bewegte, ist Matteo Maria Bojardo, Graf von Scandiano. Er war geboren um das Jahr 1430 und stammte von väterlicher und mütterlicher Seite von berühmten Familien ab (seine Mutter war eine Strozzi). Sowie das Jahr, so ist auch der Ort seiner Geburt nicht genau bestimmt, indem Tiraboschi in seiner Literaturgeschichte die Verbesserung von Barotti (Mem. de' Letter. ferrar. T. I.) anerkennt, wonach Bojardo ein Ferrarese wäre. Diesem widerspricht aber ein Paß, welchen der Herzog Borso von Este am 8. Oktober 1461 dem Grafen ausfertigen ließ, worin es heißt, daß dieser nach Ferrara umsiedeln wolle (Spectabilis et generosi Matthaei Mariae de Bojardis venturi de proximo ad habitandum Ferrariae). Daher mag die Meinung, welche Tiraboschi später in seiner Bibliot. Moden. aufgestellt hat, die richtige sein, daß Bojardo bei Reggio in der Lombardei geboren war. Als einer der reichsten und vornehmsten Güterbesitzer der

---

Ma poi che 'l non è articolo di fede,
Tenete quella parte che vi piace;
L'autor liberamente vel concede.

Lombardei erhielt er eine vortreffliche Erziehung, die überhaupt den damaligen italienischen Adel auszeichnete; und die damalige allgemeine Begeisterung für das Alterthum hatte auch ihn fortgerissen, sodaß er in lateinischer und griechischer Sprache vollkommen bewandert war. Er übersetzte den ganzen Herodot und Apulejus und einige Stücke von Lucian ins Italienische, und verfaßte selbst, was für die Geschichte der italienischen Sprache immer bemerkenswerth bleibt, viele lateinische Gedichte, wovon besonders seine Eklogen (Carmen Bucolicon) im 16. Jahrhundert mehrere Auflagen erlebten. Bojardo studirte zu Ferrara und scheint sich um diese Zeit an den dortigen Hof angeschlossen zu haben, in dessen Diensten er sein ganzes Leben blieb; denn er war geheimer Kämmerer, mehrmals Gesandter, und wurde 1481 Gouverneur von Reggio, was er bis an seinen Tod (1494) blieb, mit einer kurzen Unterbrechung, da er Capitano von Modena war. Im Jahr 1469 wurde er zu der Gesandtschaft gewählt, welche den Kaiser Friedrich III. auf seiner Durchreise durch Ferrara nach Rom empfangen sollte; zwei Jahre später begleitete er den Herzog Borso, mit dem er in besonderm freundschaftlichen Verhältniß stand, auf seiner Reise nach Rom, und im folgenden Jahr erhielt er von dem jungen Herzog Herkules den ehrenvollen Auftrag, dessen künftige Gemahlin Eleonore von Aragonien nach Ferrara zu begleiten. Ebenso scheint er auch, wenn nicht die Hauptseele, doch ein eifriger Theilnehmer an den großen Festen gewesen zu sein, wodurch das italienische Theater den ersten Schwung erhielt. Wir haben schon früher gesehn, daß er selbst den Timon des Lucian für die Bühne bearbeitete.

Außer diesem Lustspiel und den lateinischen Gedichten verfaßte er noch eine Menge Sonette und Canzonen, und fünf Capitoli in Terza Rima von der Furcht, der Eifersucht, der Hoffnung, der Liebe und dem Triumph der eiteln Welt, eine Nachahmung von Petrarca's Trionfi. Sein Hauptwerk aber, das ihn unter seinen Zeitgenossen berühmt gemacht und womit er dem romantischen Rittergedicht eine neue Bahn in Italien gebrochen hat, ist sein Verliebter Roland, Orlando innamorato. Sein Ruhm ist allerdings durch Ariosto geschmälert worden, welcher der Fortsetzung seines Werks eine weit gefälligere Form, die höchste poetische Anmuth und jenen leichtfertigen Ton

gab, wodurch er sich als echten Dichter nach italienischer Sinnesart beurkundete. Aber man thut Bojardo Unrecht, wenn man seine Verdienste über seinem Nachfolger ganz vergessen will, indem es die Frage ist, wie dieser ohne ihn bestanden haben würde. Das Verhältniß Beider zu einander wird sich so herausstellen, daß Bojardo zu dem oben angedeuteten gelehrten Dichterstand gehörte, was der hauptsächlichste Nachtheil für ihn war, während Ariosto ein ganz nationaler Dichter in dem schon erklärten Sinn war, indem er ganz aus der lebendigen Anschauungs- und Gefühlsweise seines Volks herausfang. Dagegen war Bojardo mehr von dem Stoff und Gegenstand seines Gedichts durchdrungen, Ariosto mehr von der nationalen Ansicht desselben.

Auf einen Mann wie Bojardo, der selbst noch wie ein freier Ritter auf seinen Gütern herrschte und ritterlichen Beschäftigungen und Vergnügungen nachging, in dessen Familie sich die ritterlichen Gesetze und Sitten traditionell erhalten hatten, und an einem Hof wie der ferraresische, wo die Galanterie eine der am meisten gepflegten Tugenden aus der alten Zeit war, mußten die alten Romane und Ritterepen einen besonders lebhaften Eindruck machen. Wie sehr er sich in die alte romantische Welt hineinlebte und auch die Gegenwart dahin bezog, beweist nicht nur der Umstand, daß er mehrere Gegenden, Thäler und Waldgebirge in der Nähe seines Gutes Scandiano, mit den Helden seiner Phantasie bevölkert, in sein Gedicht aufnahm, sondern auch, daß er Namen seiner Unterthanen, wenn sie nur einen guten Klang hatten, zu Namen seiner Ritter und Sarazenen gebrauchte, daher in den Dörfern in der Gegend von Scandiano noch immer die Gradasso, Sacripante, Agramante, Mandricardo u. s. w. leben. Wie sehr ihn überhaupt sein Gedicht immer und überall beschäftigte, beweist die Anekdote, welche Mazzucchelli über die Entstehung des Namens Rodomonte mittheilt. Bojardo hatte schon mehrere Tage einen volltönigen Namen für einen der tapfersten, wildesten und unbändigsten Sarazenen gesucht, als ihm einst plötzlich auf der Jagd das Wort Rodomonte einfiel. Er gerieth über den glücklichen Fund so in Freude, daß er die Jagd vergaß, im Galopp nach seinem Schloß zurückkehrte, und mit allen Glocken des Dorfes läuten ließ, zum größten Erstaunen seiner Vasallen, die die Ursache eines solchen Lärmes nicht begriffen.

Der Herzog Herkules von Este nahm einen sehr lebhaften Antheil an dem Fortgang des Gedichts; er munterte Bojardo vielfach zur Vollendung auf, und so oft ein Gesang vollendet war, mußte ihn der Dichter dem versammelten Hof vorlesen. Dieses Drängen war vielleicht auch mit Ursache der Vernachlässigung im Styl, die nachher dem Ganzen so schadete. Der Dichter, welcher von dem Beifall befeuert, immer die Aufmerksamkeit auf Hervorbringung und Vermannigfaltigung des Stoffs gerichtet hatte, gab sich nicht die gehörige Muße, auch die Form auszufeilen. Auch erlebte er nicht mehr das Ende seines Gedichts, das erstaunlich weitläufig angelegt war. Denn es ist nicht nur in Gesänge, wie die andern Rittergedichte, sondern in Bücher, und jedes Buch wieder in Gesänge abgetheilt. Von dem Fragment sind zwei Bücher, jedes zu 30 Gesängen, vollständig, das dritte Buch ist aber nur bis zum neunten Gesang gediehen. Nach dem Andrang neuer Helden, nach dem Einweben neuer Situationen und Verwicklungen läßt sich schließen, daß vielleicht kaum die Hälfte des Plans ausgeführt war; ja nach den Fortsetzungen des Agostini und Arioſto, in welchem der Stoff sich so elastisch zeigt, ließe sich begreifen, daß bei gleich unermüdlichen Fortsetzern die Geschichte des Roland in Bojardo's Sinn bis auf unsre Tage hätte hingezogen werden können. Diese Weitläufigkeit des Gedichts sowie seiner Fortsetzungen bestimmt uns, das erstere kürzer zu behandeln, und uns lieber bei Arioſt aufzuhalten, der denselben Stoff ungefähr in derselben Form ausgeführt hat. Wir werden bei den Vergleichungen doch immer wieder auf Bojardo zurückkommen.

Bojardo schöpfte die Geschichte seines verliebten Rolands aus den damals allgemein bekannten Epen, besonders dem Turpin, auch aus den Biographien von Alcuin und Eginhard, den Gesängen der Troubadours, den alten spanischen und französischen Romanen, besonders dem Roman von den vier Haimonskindern. Alle diese Sagen dienten ihm aber vielmehr, sich in der Ritterwelt recht heimisch zu machen; denn sowol die Namen der meisten seiner Helden, als auch die Situationen, Abenteuer und Verwicklungen hat er selbst erfunden, und wenn er bei manchen Stellen den Turpin als seinen Gewährsmann citirt, so geschieht dies nach der Sitte seiner Vorgänger zum Scherz.

Dagegen ist die Fülle seiner Phantasie, sein unerschöpflicher Erfindungsgeist in der Mannigfaltigkeit der Personen, Verwicklungen und Begebenheiten erstaunenswerth. Denn die Menge christlicher und heidnischer Ritter, die er zu den schon bekannten Paladinen Karls des Großen und den Helden der Sarazenen hinzufügte, ist kaum zu übersehn und ihre Geschichten so in einander verwebt, daß die alten Quellen kaum noch in einigen Stellen, wie in den großen Schlachten, in dem Zauberbrunnen Merlins erkenntlich sind. So finden sich die blutigsten Angriffe der Sarazenen in Spanien und Afrika, die äußerste Noth des Kaisers, da er oft von den in fernen Ländern in den verwickeltsten Abenteuern begriffenen Paladinen verlassen ist, die Eifersucht und Verrätherei des Hauses Maganza, die Zauberkünste des Malagis, die Liebe heidnischer Feen zu den Rittern, die hinterlistigen Fallstricke und weitgreifenden Mittel, womit sie sie fangen und bei sich festhalten, die Turniere und wilden Zweikämpfe, die verzauberten Gärten mit wilden Drachen und schrecklichen Riesen, das Hin- und Herwogen der Heere und einzelnen Ritter, das Handeln und Gegenhandeln der befreundeten und der feindlichen Zauberer und Feen, die beständige Bewegung in den sich durchkreuzenden Begebenheiten, der ewig veränderte Schauplatz vom östlichen Ende Asiens durch Indien, Persien, Jerusalem, Afrika, Spanien bis nach Paris: dies alles findet sich in einer bunten Mischung in dem Gedicht zusammengestellt, und die Uebersicht wird noch dadurch erschwert, daß die Erzählung einer Begebenheit oft im interessantesten Punkt abgebrochen und erst nach vielen andern abgebrochenen und angefangenen Erzählungen fortgesetzt und wieder abgebrochen und mit Episoden verwebt wird, so daß der Leser in beständigen Sprüngen folgen muß.

Mit echtem Rittersinn begabt, faßte Bojardo das alte Ritterthum mit seinem bunten Reiz auch mit allem Ernste auf, und wenn Pulci in dem letzten ernsthaften Theil seines Morgante im Allgemeinen mehr das Historische festhält und den tragischen Untergang seiner Helden besingt, so will Bojardo mehr den Rittergeist, die Gesammtidee des Ritterthums, wie sie sich nach und nach überliefert und ausgebildet hatte, in einem lebendigen Gemälde darstellen. Roland ist ihm das Ideal aller ritterlichen Tugenden, welche besonders in der Liebe ihre Quelle und ihren

Lohn suchen. Daher ist sein Gedicht durchaus romantisch, die Liebe und Galanterie ist die Triebfeder aller Handlungen und Verwicklungen; selbst daß er seine ganze poetische Bildung dem Studium der Alten verdankte, hinderte ihn nicht, jeder aus diesem Kreise herübergezogenen Anschauung erst ganz romantische Natur zu geben. Er unterscheidet sich in dieser Hinsicht von seinen italienischen Vorgängern und macht in der Geschichte des romantischen Rittergedichts Epoche, weil er zuerst dessen Charakter gehörig feststellte. Ob er deswegen als Dichter höher steht als Luigi Pulci, wie die meisten Literatoren behaupten, dafür sind sie den Beweis schuldig geblieben. Denn wenn Bojardo durch das unübersehbare Gewirre von Abenteuern seinem Gedicht einen eigenthümlichen Charakter gegeben hat, der jene wunderbare und zauberhafte Heldenzeit abspiegeln sollte, so hat Pulci in seinem einfachern Gedicht wenigstens in seinen Hauptheld und in der letzten tragischen Katastrophe eine durchsichtigere Klarheit und lebendige Durchführung der Charaktere erreicht. Aber Bojardo's Manier behielt die Oberhand und wurde durch die spätern Nachahmungen festgestellt.

Der Mangel einer guten Charakteristik macht sich in dem Gedicht am meisten fühlbar und mag seinen Grund zum Theil in der großen Menge der aufgeführten Personen haben, da der Dichter sein Augenmerk nur auf eine größtmögliche Abwechslung der Situationen richtete, zum Theil darin gehabt haben, daß er sich vom Boden der Geschichte ganz losriß und seine Helden in eine phantastische Welt versetzte. Es ist aber ein allgemeiner Fehler der italienischen Ritterepopöe. Roland, der Hauptheld, ist im Ganzen nur flüchtig gezeichnet. Seine Kraft und Tapferkeit, die es mit allen Riesen und Ungeheuern aufnimmt, macht ihn, wenn man einmal nach den paar ersten Abenteuern sich von seiner Unüberwindlichkeit überzeugt hat, nicht interessanter; dagegen ist der alte einfache Charakter, die reinen Sitten, der Glaubensmuth, die ihm in den frühern Romanzen eine gewisse Einheit gaben, verwischt worden. Seine Stellung, wie überhaupt die ganze Stellung der christlichen Helden ist mehr eine passive, und dies stellt sie in großen Nachtheil gegen die Sarazenen. Während diese der angreifende Theil sind, einen gewissen Entzweck haben, für denselben alle Mittel in Bewegung setzen, alle

Gefahren und Verwicklungen hervorrufen und also die eigentliche Handlung des Epos motiviren: sind die christlichen Helden nur der angegriffne Theil, warten immer auf Veranlassungen zum Kampf, lassen sich von Zufällen bestimmen und hin- und herschieben, von Feen festhalten, während die Noth ihrer Freunde immer größer wird, und kommen dann plötzlich am Ende der Krisis, nicht aus eigner Bestimmung, sondern durch ein Wunder, um den Ausschlag zu geben. In dem ganzen Gewirre des christlich-heidnischen Kriegs erscheint die Liebe des Roland zur Angelika nur wie eine Episode, und nach der ersten Anlage war in der That nichts anders daraus zu machen, als was Ariost daraus gemacht hat, daß er die Angelika mit einem andern Liebhaber davongehen, den Roland eine Zeitlang rasend werden und zuletzt seinen Verstand wiedererlangen läßt, wo dann der frühern Liebschaft weiter nicht mehr gedacht wird. Der alte Kaiser Karl spielt in allen Gedichten die traurigste und unwürdigste Rolle. Er ist schwach und leichtgläubig, leicht zu erzürnen und noch leichter zu beruhigen, gibt den verrätherischen Mainzern immer wieder Gehör, so oft ihn auch das Schicksal für diese Urtheilsschwäche schon gestraft hat. Der Herrscher der Christenheit bekümmert sich um sein Reich gar nichts, nur um seinen Hof und um die Feinde, wenn sie ihn angreifen. Er ordnet die Feste, wird bei dem Heer zuweilen genannt, sitzt bei den Turnieren, und fährt sogar mit Prügeln drein, wenn ein Kampf gar nicht aufhören will und der Lärm zu arg wird. So in dem großen Kampf (libr. I, canto 3), welchen Astolfo gegen die verrätherischer Weise auf ihn losrückenden Mainzer besteht und an welchem hernach noch viele Ritter theilnehmen, will der Kaiser die Streitenden auseinander bringen, er schreit und befiehlt; umsonst, man antwortet mit Schimpfen; da springt Karl von seinem Thron auf, stürzt sich mitten in das Handgemenge,

Dando gran bastonate a questo e a quello,
Che a più di trenta ne ruppe la testa,
Chi fu quel traditor, chi fu il ribello
Ch' avuto ha ardir a sturbar la mia festa?

— — — — —

Egli diceva a Gan: che cosa è questa?
Dicea ad Astolfo: or si dee così fare?

Rinaldo, der eigentlich in einem viel hervorstehendern Verhältniß zur Angelika steht als Roland, ist ebenfalls in seinem Charakter sehr wenig entwickelt. Seine Liebe zur Angelika wird plötzlich durch einen Trunk aus dem Zauberbrunnen Merlin's in Haß und Gleichgültigkeit verwandelt, während Angelika durch dasselbe Wasser von der glühendsten Liebe zu ihm entzündet wird und durch alle Abenteuer und Verwicklungen nach seinem Besitz strebt. Später thut ein nochmaliger Trunk in Beiden die umgekehrte Wirkung, sodaß Rinaldo liebt und Angelika haßt, und durch diese beiden Wirkungen ist der hauptsächlichste Theil der Handlung motivirt. Von innern Beweggründen, die den Helden als selbständig handelnd darstellen würden, ist hier gar keine Spur zu finden; der Charakter hätte doch sollen in der Anschauung des Dichters festgestellt und dann im Kampf mit irdischen und überirdischen Mächten, mit Leidenschaften und Pflichten entwickelt werden. Aber dies hat weder Bojardo noch Ariost verstanden. Die Zauberei mit dem Brunnen ist nicht einmal durch Absicht und Intrigue herbeigeführt, sondern ein reiner Zufall, der nun dem ganzen Gedicht die Richtung gibt.

Astolfo ist einer von den wenigen hervortretenden und besser durchgeführten Charakteren. Er ist verwegen im Kampf wie in der Liebe, aber an Tapferkeit den Paladinen untergeordnet, dabei eitel und großsprecherisch, und hat für jeden unglücklichen Ausgang, für jede Niederlage im Zweikampf, jede schnöde Abweisung in der Galanterie eine Entschuldigung, die er von äußern Ursachen hernimmt, bereit. Als solcher zeigt er sich gleich in dem ersten Kampf, den die Ritter und Sarazenen um den Besitz der Angelika mit deren Bruder Argalia bestehn. Leichtfertig und mit Anstand rennt er mit eingelegter Lanze an; aber kaum hat ihn die Lanze des Argalia berührt, so ist er aus dem Sattel geworfen, was übrigens für ihn nichts Neues ist. Er bleibt sich auch hier seinem Charakter treu; immer eingebildet in seinem Ungeschick, führt er eine lange Klage über das Schicksal, das ihm in allen Unternehmungen mißgünstig sei, und schiebt die Schuld seiner Besiegung auf seinen Sattel. Als in der Folge des Kampfes Angelika's Bruder getödtet wird, sie selbst aber entflieht und die Ritter sie verfolgen, hält sich Astolfo für frei, nimmt Argalia's Lanze mit, ohne ihre Eigenschaften, jeden Ritter

bei der ersten Berührung in den Sand zu strecken, zu kennen, und geht nach Paris. Dort ist ein großes Turnier eröffnet und die französischen Ritter im Unglück. Denn der ungeschlachte Sarazene Grandonio ist auf den Kampfplatz getreten und hat alle herausgefordert, und alle zittern bei seinem Anblick. Schon ist der Däne Uggieri vom Sattel geworfen und der Bischof Turpin. Alle Ritter aus dem Mainzer Haus haben den Platz verlassen, nur Griffone wagt den Kampf zu bestehen, aber auch er wird in den Sand gestreckt. Sechs andere Ritter haben nach ihm das gleiche Schicksal, selbst auch die Helden Ricciardetto, Allardo und Oliviero wirft Grandonio nieder, und beginnt nun in seinem Uebermuth die Paladinen und den Kaiser zu beschimpfen, welcher beschämt und zornig sich umsonst über die Ritter beklagt, welche ihn verlassen haben. In diesem peinlichen Augenblick kommt Astolfo auf dem Platz an. Er hat Alles gesehn und gehört, und gereizt durch die Niederlage der christlichen Ritter und die Vorwürfe des Kaisers, bittet er diesen um Erlaubniß, mit dem Heiden anzubinden. Er waffnet sich und steigt zu Pferd. Die Zuschauer, die ihn kennen, fassen ungeachtet seines kriegerischen Ansehens wenig Hoffnung, und der Kaiser selbst sagt grollend zu seiner Umgebung: diese neue Schande hat uns noch gefehlt. — Grandonio reitet vor mit Stolz auf seine vielen Siege, Astolfo etwas blaß und furchtsam, aber bereit, lieber den Tod als die Schande zu ertragen. Die Ritter rennen gegen einander, und beim ersten Stoß von Argalia's Lanze wird Grandonio in den Sand gestreckt. Alles ist im höchsten Grad erstaunt und erhebt einen Schrei der Ueberraschung. Astolfo ist am meisten verwundert über seinen Sieg und fängt an, an sich selbst irre zu werden. Es bleiben nur noch zwei sarazenische Ritter zu bekämpfen, welche beide mit derselben Leichtigkeit vom Sattel fliegen. Die Zuschauer und der Kaiser wissen nicht mehr, was sie dazu sagen sollen, und Astolfo glaubt zu träumen.

Diese treuherzige eigne Verwunderung des Ritters über seinen großen Sieg und sein naives innerliches Geständniß seiner untergeordneten Kraft ist ein sehr glücklich angebrachter Zug, der seinen Charakter trefflich malt. Ihm ganz entgegengesetzt ist der gleichfalls gut gezeichnete Sarazene Ferrau, ein Mann von wilder Unbändigkeit, Tapferkeit und Kraft. Statt sich in jenem

ersten Kampf mit Argalia, wo er von dessen bezauberter Lanze zu Boden geworfen wird, nun wie Astolfo ruhig gefangen zu stellen, ringt er, wüthend über seinen Fall, mit den vier Riesen, die ihn fesseln wollen, und tödtet sie. Argalia will ihn an die Gesetze und Bedingungen erinnern, aber es ist unmöglich. Jener zieht das Schwert, der furchtbarste Kampf beginnt und wird nach kurzer Ruhe oft wieder erneuert. Angelika, die einen schlimmen Ausgang fürchtet, flieht in den nahen Ardennerwald; Argalia ihr nach. Ferrau folgt seiner Spur, holt ihn ein, zwingt ihn von Neuem zum Kampf und ruht nicht, bis er ihn getödtet hat. Der sterbende Ritter bittet ihn um den letzten Dienst, daß er seinen Leichnam mit der ganzen Bewaffnung in einen Fluß werfe, damit ihm seine Besiegung nicht später zum Schimpf gereiche, wenn man die vortrefflichen Waffen sehe. Ferrau verspricht es und leiht sich blos für vier Tage den Helm, da er den seinigen im Kampf verloren habe. Argalia winkt Gewährung und stirbt. Ferrau nimmt ihm also den Helm, setzt ihn sich auf und wirft dann die Leiche in den benachbarten Fluß. Darauf steht er eine Weile sinnend und die Wellenkreise betrachtend, und kehrt dann gedankenvoll auf dem Weg zurück, der ihn an dieses Ufer gebracht hat. Dies ist ein äußerst treffender und lebendiger Zug in dem Charakter dieses unbändigen Sarazenen, dessen Wuth so plötzlich bei dem Tod des Feindes gestillt ist und sich nun halb in Reue über die rasche That verwandelt.

Was überhaupt die sarazenischen Helden viel interessanter macht als die christlichen, ist, daß ihre Aeußerung und Handlung meist aus innern Ursachen, aus ihrer Natur, ihren Absichten und Leidenschaften abgeleitet sind, während die Ritter mehr ein blindes Spiel äußerer Zufälle sind und ihr Charakter gegen die Zaubereien gar nicht aufkommen kann. So ist es auch ein Sarazene, der gleich im Anfang die Haupthandlung in Gang bringen muß. Dies ist der König Gradasso, der sich in den Kopf gesetzt hat, Rinaldo's Pferd Bajardo und Roland's Schwert Durindana zu besitzen, und der nun mit einem großen Heer in Frankreich einbricht, um beides zu erobern. Um die Gefahr des Kaisers Karl bei diesem Einfall zu vergrößern, läßt der Dichter die zwei tapfersten christlichen Helden abwesend sein, und dies wird durch die Liebe bewirkt. Während eines pompösen Gastmahls,

das der Kaiser seinem Hof und den vornehmen Sarazenen zur Eröffnung eines Turniers gab, erschien plötzlich zwischen vier Riesen eine Jungfrau von blendender Schönheit, Angelika, Tochter des Galafrone, Königs von Catai (soll mit China gleichbedeutend sein). Sie fordert alle anwesenden Ritter zum Zweikampf mit ihrem sie begleitenden Bruder Argalia heraus, unter der Bedingung, daß die Besiegten sich ihr als Gefangne ergeben müssen, daß aber, wenn ihr Bruder besiegt werde, dieser mit den Riesen nach Haus ziehen, sie selbst aber dem Sieger als Lohn angehören wolle. Ihre Schönheit verblendet alle christliche und heidnische, alte und junge Ritter, und sogar den Kaiser so, daß alle kämpfen und jeder den Anfang machen will. Das Loos bestimmt endlich die Reihenfolge, und Roland ist wüthend, als er das ein und dreißigste Loos zieht. Der Kampf nimmt übrigens einen unerwarteten und unglücklichen Ausgang durch den Trotz des Ferrau, der, wie angemerkt, seinen Sieger verfolgt und tödtet. Die Flucht der Angelika gibt aber die Losung zu der unendlichen Mannigfaltigkeit von Abenteuern, indem nun Alle sich trennen. Ferrau ist ihr schon vorher nachgeeilt, Roland und Rinaldo haben nun auch ihre Flucht bemerkt und ziehen voll Eifersucht ihrer und Ferrau's Spur nach. Im Wald der Ardennen geht nun die berühmte Wirkung der Zauberquelle vor sich. Rinaldo vergißt seine Liebe und legt sich ruhig auf das Gras zum Schlafen. Aber Angelika wird durch den Trank von glühender Leidenschaft erfüllt und sieht in demselben Augenblick den Schläfer vor sich liegen. Sie streut Rosen und Lilien auf ihn. Der Ritter erwacht, und kaum sieht er die Jungfrau, so besteigt er eilends sein Pferd und flieht. Angelika verfolgt ihn, indem sie ihm die zärtlichsten Worte sagt, bis Rinaldo aus ihren Augen verschwunden, dann kehrt sie betrübt an den frühern Platz zurück und legt sich ebenfalls schlafen. So findet sie der verliebte Roland und ist entzückt über sein Glück; aber auch Ferrau kommt an und macht ihm sein Recht streitig. Während ihres schrecklichen Zweikampfs erwacht Angelika und entflieht. Ferrau erhält eine Nachricht, die ihn eilig nach Spanien treibt, und Roland zieht weiter, um Angelika zu suchen.

Diese ist in ihr Reich Catai zurückgekehrt und hat den Zauberer Malagis, der sie im Schlaf überraschen wollte, gefangen

mit sich geführt, verspricht ihm aber nun die Freiheit, wenn er ihr den Rinaldo schaffe. Dieser wird also durch Zauberei auf eine reizende Insel geschafft, wo ihn erst Alles entzückt, dann aber die Nähe der Angelika vertreibt. Er flieht auf eine andere Insel, besteht da schreckliche Gefahren, ist sogar auf dem Punkt, von einem Riesen aufgefressen zu werden, als ihm Angelika, die ihm immer sehnsüchtig nachzieht, das Leben rettet. Doch alle ihre Bemühungen sind umsonst, Rinaldo flieht immer vor ihr weg, durchirrt den ganzen Orient und wird, in erstaunliche Abenteuer verwickelt, immer von Angelika verfolgt.

Roland seinerseits hat sich ebenfalls aufgemacht, um Angelika zu suchen. Er durchirrt auch den ganzen Orient, und besteht, wie sich denken läßt, die sonderbarsten Abenteuer. So kommt er unter Anderm an die Brücke des Todes auf dem Fluß Tanais. Hier muß er mit einem ungeheuern Riesen, der sie hütet, kämpfen. Dieser wird besiegt, und da er sich tödtlich verwundet fühlt, schlägt er mit dem Fuß auf die Erde; auf diesen Schlag schnellt ein eisernes Netz herauf, das unter dem Sand verborgen war, und fesselt den Roland so, daß er, unvermögend sich loszuwickeln, neben der Leiche seines Feindes Hungers gestorben wäre, wenn nicht ein andrer Riese, noch ungeschlachter und fürchterlicher als der erste, seine Ketten zerrissen hätte, weil er ihn mit seinem eignen Schwert Durindana tödten wollte. Kaum ist aber Roland befreit, so fällt er über jenen her und erlegt ihn. Darauf verfällt er in Circassien in ein anderes gefährlicheres Netz, das ihm eine Jungfrau auf einer Brücke stellt. Auf ihre Einladung trinkt er aus einer krystallnen Tasse einen bezauberten Trank, der ihm plötzlich alle Liebe zu Angelika vertreibt. Er geht nun in die Feeninsel Fallerina, um dort mit vielen andern gefangnen Rittern in den Sinnenfesseln zu bleiben.

Angelika's Reich wird unterdessen von einem ihrer tartarischen Liebhaber gestürmt und ihre Hauptstadt zerstört. Sie flieht nach der Insel, wo Roland und die Ritter gefangen sitzen, befreit sie, löst den Zauber, und sie kämpfen nun alle für sie und erobern ihr Reich wieder. Rinaldo nimmt Theil an dem Krieg, und durch eine Verwicklung von mancherlei Umständen kommt es zu einem heftigen Kampf zwischen ihm und seinem Vetter

Roland, der zwei Tage dauert. Roland will eben einen tödtlichen Streich führen, als ihm Angelika in die Arme fällt, und ihn durch Versprechungen, durch die sie ihn schon vorher sich gehorsam gemacht hatte, bewegt, sich sogleich auf den Weg zu machen, um einen verzauberten Garten zu zerstören, und besonders den Drachen zu tödten, der ihn hütet, und der schon die ganze Umgegend zerstört, die Bevölkerung vernichtet und alle Ritter und Damen, welche vorbeikamen, verschlungen hat. Roland geht sogleich dahin ab. Rinaldo heilt seine Wunden und haßt Angelika nach dieser neuen Lebensrettung nur noch mehr.

Nun folgt eine schöne und lebendige Episode, worin uns der Dichter durch die Fülle seiner Phantasie, durch die Menge der Bilder und der Erfindungen in den Begebenheiten und Beschreibungen, durch das glühende Colorit und die Lebendigkeit seiner Gemälde in Erstaunen setzt. Der ganze Reichthum orientalischer Feenmärchen ist hier ausgebreitet, und wir finden hier das Muster zu Alcina's bezauberter Insel, welches Ariost nur durch seine harmonischere Sprache, aber weder in Hinsicht auf Erfindung noch auf die Ausführung und Malerei übertroffen hat. Roland begegnet zu seinem Glück einer Jungfrau, die ihm ein Buch mit der Beschreibung des ganzen Gartens und aller seiner Wunder und Gefahren gibt und zugleich die Mittel zeigt, ihn zu zerstören. Mit dieser Anleitung tödtet er den Drachen, der den Eingang hütet, dann im Innern nach und nach einen wüthenden Stier, einen mit goldnen Schuppen bedeckten Esel, einen Riesen, zwei andere Riesen, welche aus des erstern Blut hervorgehen, und so alle Ungeheuer, welchen er in dem Garten begegnet. Aber auch gegen verführerische Netze hat er sich zu hüten. Zuletzt schneidet er eine in einer weiten Ebne sich erhebende Pflanze ab. Sogleich verschwindet die Sonne, die Erde zittert, und ein dichter Rauch, der ein thurmhohes Feuer einschließt, bedeckt den ganzen Garten. Als der Rauch verzogen ist, ist auch der ganze Garten verschwunden, und die Fee Falerina liegt an jenen Stamm angebunden und erhält auf ihre Bitten Freiheit und Leben. Roland erfährt, daß sie nur als Dienerin der bösen Fee Morgana gehandelt habe, und beschließt also diese anzugreifen. Durch Falerina mit dem Weg und den Umständen bekannt, kommt er an eine Brücke, wo ihn gleich ein Riese in

seine Arme faßt und sich mit ihm unter das Wasser taucht. Das Wasser wird unten ganz klar, eine andere Sonne, ein anderer Tag erscheint. Roland kommt im Trocknen an, sieht über sich den Grund des Sees und vor sich eine krystallne, mit den schönsten Farben schimmernde Grotte, den Sitz der Morgana. Er bekämpft und tödtet nun zuerst den Riesen und geht dann in die Grotte ein. Nach unzähligen Wundern trifft er endlich die Fee, welche symbolisch die Göttin Fortuna vorstellt, schlafend im Innern an. Er versäumt unglücklicher Weise den Augenblick sie zu fassen, sie verschwindet und er sucht sie vergeblich. Die Reue kommt zu ihm und droht ihm mit ihren Qualen. Endlich wendet Fortuna noch einmal ihr Gesicht gegen ihn, und in dem Augenblick faßt er sie beim Haar. Er fordert und erhält nun die Schlüssel zum Gefängniß und befreit alle Damen und Ritter, unter welchen sich auch Rinaldo befindet, der nach vielen merkwürdigen Abenteuern hierher gekommen war. Alle Ritter ziehen nach Frankreich, Roland aber nach Catai.

Zu den Verwicklungen, welche die sich durchkreuzende Liebe des Roland, der Angelika, des Rinaldo und Ferrau einerseits, und dann der Krieg des Gradasso zur Eroberung von Rolands und Rinaldo's Schwert und Roß andrerseits veranlassen, wird nun noch mit dem Anfang des zweiten Buchs eine dritte Handlung eingewebt, der Krieg des jungen und mächtigen Königs Agramante gegen Kaiser Karl, um seinen früher in Frankreich getödteten Vater Trojano zu rächen. Mit ihm ziehen viele tapfre Sarazenen, auch der unbändige Rodomonte. Aber nach einer Weissagung hat er kein Glück im Krieg, wenn nicht der junge und schöne Ruggiero Theil nimmt, welcher mit seiner Schwester der Hut des alten Zauberers Atlas anvertraut ist. Dessen Schloß aufzufinden, ist nicht möglich ohne den Zauberring, welchen Angelika in Catai besitzt. Agramante verspricht ein Königreich dem, der ihm den Ring verschafft. Endlich erbietet sich ein schlauer und in allen Diebskünsten erfahrner Zwerg, Brunello, zu dem Unternehmen. Er bringt nach kurzer Abwesenheit nicht nur den Ring, sondern auch Sakripante's Streitroß, Marfisa's Schwert und sogar Rolands Schwert und Horn zurück, die er jenen bei verschiednen Abenteuern, deren Geschichte durch vier oder fünf Gesänge sehr ergötzlich ist, entwendet hat. Er wird

zum Lohn König von Tingitana. Das Schloß wird nun aufgefunden, aber es ist keine Möglichkeit, es zu besteigen. Auf den klugen Rath eines der Könige wird Ruggiero durch ein Turnier an den Fuß des Berges herabgelockt; er nimmt Theil an dem Kampf, wird von Agramante zum Ritter geschlagen und reiht sich in die Schaar der Krieger ein. Atlas, der sich gezwungen sieht, dem Verhängniß seines Zöglings nachzugeben, sagt ihm sein Schicksal voraus, daß er in Frankreich viele Triumphe feiern, daß er Christ werden, aber durch die Verrätherei des Hauses Maganza seinen Tod finden werde, und daß seine Nachkommen, die Fürsten von Este, in immer höherm Ruhme glänzen werden. — Wer nur den Ariost kennt, wird erstaunen, die meisten Züge, die Verwicklungen der Abenteuer, die ganze Anlage und den Plan, die Intriguen und Hebel der Haupthandlung, ja die Muster zu einzelnen Beschreibungen von Orten, Kämpfen und Liebesgeschichten des „Rasenden Roland" schon hier zu finden. Ich habe daher ausdrücklich bei Bojardo so lange verweilt, damit man seinen Nachahmer und Fortsetzer Ariost genauer und richtiger beurtheilen könne; denn gewöhnlich werden diesem, wie wir später sehen werden, Dinge und Eigenschaften zugeschrieben, die ihm keineswegs gehören. Es ließe sich noch mehr ins Einzelne eingehen, wodurch Bojardo's Recht gegen Ariost in ein noch helleres Licht gestellt würde; aber dies kann schon genügen, das Verhältniß beider zu einander deutlich zu machen, und wir kommen später darauf zurück.

Der Krieg gegen Frankreich bricht nun aus. Die Paladine kehren alle zur Hülfe des Kaisers zurück, jeder für sich nach unendlichen Abenteuern. Da Rinaldo geht, kann Angelika nicht in Catai bleiben und Roland folgt wieder dieser nach. Rinaldo und Angelika kommen in Frankreich wieder einzeln zu der Zauberquelle, trinken daraus, und die Wirkung zeigt sich nun umgekehrt: Angelika haßt und Rinaldo liebt sie mit glühender Sehnsucht und Eifersucht. Es kommt darüber zu einem furchtbaren Kampf zwischen ihm und Roland. Angelika flieht erschrocken mit der Nachricht zum Kaiser. Dieser gibt die Jungfrau dem Herzog Namo in Verwahrung und beruhigt die Kämpfenden durch das Versprechen, ihre Sache mit Weisheit zu entscheiden. Hier ist der Punkt, von welchem Ariost in seiner Fortsetzung

ausging, und Alles, was von hier an in Bojardo angefangen und eingeleitet ist, wird in dem „Rasenden Roland“ so ziemlich aufgenommen. Dies ist hauptsächlich der Fall mit der Episode zu der dritten von Bojardo in die Scene gebrachten Handlung, d. h. zu dem Krieg des Agramante gegen Frankreich, also der Episode von der Liebe des Ruggiero zu Bradamanten, Rinaldo's Schwester. Arioſt hat diese Episode ganz besonders ausgeführt, daher auch den Krieg des Agramante mehr hervorgehoben, dagegen die beiden andern Haupttheile des Bojardoschen Gedichts, die Unternehmungen des Gradasso und die Leidenschaften Rolands, Rinaldo's und der Angelika, im Hintergrund gelassen, so daß selbst mit seiner weitläufigen Fortsetzung der ungeheure Plan Bojardo's durchaus noch nicht vollendet ist und des abrundenden Schlusses ermangelt.

Beide neue Helden, Ruggiero und Bradamante, werden nun gleich auf eine hervorstechende Weise eingeführt, sie zeichnen sich durch Tapferkeit und Ruhmbegierde aus und nehmen an den vielen Schlachten und Zweikämpfen, die jetzt auf einander folgen, thätigen Antheil, Ruggiero brennt vor Verlangen, sich mit Roland zu messen, wird aber zu seinem Glück durch Atlas vor der Gelegenheit bewahrt. Auch Bradamante thut Wunder der Tapferkeit und besteht unter Anderm einen langen Kampf gegen Rodomonte, der durch drei Gesänge wiederkehrt. Dieser Kampf bringt sie mit Ruggiero zusammen, welcher, sie für einen unbekannten Ritter haltend, sich erbietet, ihren Streit mit Rodomonte auszufechten, weil sie genöthigt ist, dem Kaiser zu Hülfe zu eilen. Bradamante kehrt von dem Kaiser in dem Augenblick zu den Rittern zurück, als Rodomonte, von einem heftigen Schlag des Ruggiero betäubt, sich für besiegt erklärt und davon eilt. Sie wünscht den tapfern Ritter kennen zu lernen, und Ruggiero erzählt ihr die ganze Geschichte seiner Abstammung, Erziehung und Schicksale. Der Jungfrau Herz entzündet sich von Liebe zu dem Ritter, und auf seine Bitte, daß auch sie sich zu erkennen gebe, erzählt sie ihm von ihrer Familie, ihrem Namen und Geschlecht. Zugleich nimmt sie den Helm ab und ihre goldnen Locken fallen auf die Schultern, ihre Schönheit besiegt den jungen Helden so, daß er keines Wortes mehr mächtig ist. Diese ganze Scene ist voller Einfachheit und Natur, und grade

dieses häufige Zurückkehren aus der phantastischen Welt zur Natur in den einzelnen Zügen ist es, was man bei den spätern Romantikern vermißt, und was Bojardo und besonders den noch frühern Pulci der einfachen Größe der mittelalterlichen Nationalgesänge annähert. Die Ursachen hiervon liegen in dem Gang der Geschichte und werden später bei Ariost und dessen Nachfolgern deutlicher werden.

Beide Liebende werden in ihrer Unterredung durch eine Schaar Sarazenen gestört und Bradamante in dem Gefecht mit ihnen weit abgelenkt und verwundet. Ein Einsiedler heilt sie, muß ihr aber dabei die Haare abschneiden. Diese kurzen Haare veranlassen wieder einen Irrthum der Fiordispina, welche sich in Bradamante als einen Jüngling verliebt, was denn Ariost weiter ausgeführt hat. Aber welche fruchtbare schöpferische Phantasie zeigt sich in dem ganzen Werk. Jeder kleine Umstand gibt dem Dichter Veranlassung zu neuen Verwicklungen, neuen Episoden, und immer weiß er wieder neue Personen auf den Schauplatz zu bringen. Man sieht aber immer deutlicher, wie Ariost kein eignes Werk, sondern nur eine Fortsetzung des „Verliebten Roland" geliefert hat. Er ging auch unstreitig ganz in Bojardo's Idee und Plan ein, indem er den dritten Haupttheil mit seinen Episoden, den Bojardo kaum entfalten konnte, ausführt. Aber auch Ariost hat nur ein weiteres Fragment von dem ungeheuern Plan seines Vorgängers gegeben. Denn was auch Bojardo im Sinn gehabt haben mag, so ist sein Werk mit dem „Rasenden Roland" noch nicht geschlossen. Entweder er hatte zu den drei Haupthandlungen noch neue nach und nach einzuleiten, oder er wollte nach der Episode von Ruggiero alle drei zusammen verschmelzen und ihnen einen gemeinschaftlichen Schluß, vielleicht durch die Schlacht von Roncesvalle, geben. Daher tritt Roland in Ariost's Gedicht weniger auf. Bojardo hatte diesen Charakter ziemlich erschöpft, dagegen am Ende seines Gedichtes noch so viel neue Personen eingeführt, die noch nicht zur Handlung und in die Intrigue gekommen waren, daß diese vorzugsweise eine gewisse Ausführlichkeit verlangten. Besonders stellte die letzte Begegnung des Ruggiero und der Bradamante, ihre Liebe, ihre Beziehung zum Haus Este, der geheimnißvolle Hüter des Ritters, seine vorhergesagte Bekehrung eine so interessante

Erzählung, eine so spannende Collision seiner Lehnspflichten und seines Glaubens mit seiner Leidenschaft in Aussicht, daß Arioſt natürlich mit Vorliebe diesen Theil aufgefaßt hat, während Rolands Liebe in der Art, wie sie schon in Bojardo's Gedicht gleichsam als Nebensache angeführt und der des Rinaldo sehr untergeordnet war, in der That in Arioſt's Fortsetzung wenig Interesse zu erwecken versprach und nur die bekannte Auflösung herbeiführen konnte.

§. 4.

Arioſto [1]).

Dieser außerordentlich begabte Mann stammte aus einer alten angesehnen Familie, die sich schon im 11. und 12. Jahrhundert in Bologna bekannt gemacht hatte, im 14. aber nach Ferrara überzog, in welchem Staat Arioſto's Ahnen immer hohe Aemter verwalteten. Besonders standen sein Vater und dessen drei Brüder in sehr befreundeten Verhältnissen am Hofe. Sein Vater war Oberhofmeister und Vertrauter des Herzogs Borso, mehrmals Gesandter an den Kaiser, den König von Frankreich und den Papst, dann abwechselnd Gouverneur von Reggio, Rovigo und Modena, Richter in Ferrara und Statthalter in Romagna, in welchem letztern Amt er aber die Gunst des Herzogs verlor. Lodovico Arioſto war als das älteste von 10 Kindern, 5 Söhnen und 5 Töchtern, geboren zu Reggio im Jahr 1474. Er besuchte nach dem verschiedenen Aufenthalt seines Vaters die Schule zu Reggio, Rovigo und Ferrara, und erregte in letzterer Stadt schon als Knabe die allgemeine Bewunderung durch eine lateinische Rede, die er bei Eröffnung der Studien hielt. Um

1) Ich bin in dieser Lebensbeschreibung hauptsächlich, was die äußern Verhältnisse anlangt, dem „Leben des Lodovico Arioſto von Fernow" (Zürich, 1809) gefolgt, die durch Benutzung aller frühern Biographien und der eignen Andeutung des Dichters in seinen Werken alle erwünschte Vollständigkeit erhalten hat, welcher indessen die zur richtigen Beurtheilung des Charakters nöthige Tiefe und Unparteilichkeit abzugehn scheint. Uebrigens genügt für unsern Zweck eine kurze Lebensbeschreibung, da im Arioſt, umgekehrt wie bei Dante, der Dichter von dem Menschen verschieden ist.

dieselbe Zeit entwickelte sich auch schon sein dichterisches Talent an den prachtvollen Aufführungen der Terenzischen und Plautinischen Lustspiele, die an dem Hofe zu Ferrara stattfanden und von welchen ganz Italien in Bewegung gesetzt wurde. Auf Ariosto's lebhafte Phantasie machten sie einen besondern Eindruck. Er bearbeitete selbst alte Fabeln dramatisch in italienischen Versen, wie die von Pyramus und Thisbe, die noch lange im Manuscript vorhanden war, und führte sie mit seinen Geschwistern in Abwesenheit der Eltern auf. Alle glücklichen Umstände vereinigten sich mit seinem reichen Talent, um dieses zu heben und heranzubilden, das große Jahrhundert war von Lorenz von Medici erschlossen, das Alterthum wirkte mit frischer begeisternder Kraft auf den Kunstsinn und durch ganz Italien regte sich ein Wettstreit in genialen Schöpfungen. An dem jungen Gemüthe Ariost's gingen diese Anklänge nicht ohne Wirkung vorüber, aber sein Geist hatte von nun an einen beständigen Kampf mit dem äußern Geschick zu bestehn, das sich nur gegen das Ende seines Lebens mit seinen Wünschen übereinstimmend gestaltete. Sein Vater, welcher die große Familie übersah, bestimmte ihn zum Studium der Rechte, weil dieses am sichersten den Weg zu Aemtern und zum Wohlstand bahnte. Er mußte sich vor dem strengen Willen seines Vaters fünf Jahre lang in diese verhaßte Lage fügen, und wie sehr ihm deren Druck fühlbar war, läßt sich abnehmen, wenn man das trockne Studium mit der blühenden Phantasie zusammenhält, die sich in seinen Gedichten so mächtig offenbart; daher er in seiner 7. Satire an Pietro Bembo sagt:

Mio padre mi cacciò con spiedi e lancie,
Non che con sproni, a volger testi e chiose;
E m'occupò cinque anni in quelle ciancie.

Aber seine dichterische Beschäftigung ließ sich nicht unterdrücken; die neue Liebhaberei am Theater hatte ihn zu mächtig angeregt, und statt zu studiren, arbeitete er an seinem ersten Lustspiel, der Cassaria. Wie sehr er in diese Arbeit versenkt war und alle Umstände auf sie bezog und für sie benutzte, beweist die Anekdote, welche Pigna aufbewahrt hat, nach welcher er seinem Vater, der, über eine solche Zeitverschwendung unwillig, ihm einst eine heftige Strafpredigt hielt, sehr aufmerksam, aber ohne ein

Wort zu seiner Entschuldigung zu erwidern zuhörte, und dann seinem über diese Passivität erstaunten Bruder erklärte, er habe grade für sein Lustspiel eine ähnliche Strafrede nöthig gehabt und daher genau auf die Worte und Mienen seines Vaters Acht gegeben, um sie für jene Scene zu benutzen.

Endlich nach 5 Jahren stand sein Vater, da er alle seine Ermahnungen verloren sah, von seinem Willen, wiewol ungern, ab und ließ dem Sohn freie Wahl in der Leitung seiner Studien. Dieser beschäftigte sich nun ganz unter dem berühmten Grammatiker Gregorio von Spoleto mit dem Erklären und Uebersetzen lateinischer Dichter, unter welchen er besonders für Ovid eine große Vorliebe hatte, und brachte einige glückliche Jahre auf einer Villa bei Reggio in ungestörtem Umgang mit den Musen zu, wo er auch seine meisten lateinischen Gedichte verfaßte. Doch dies Glück dauerte nicht lange, und der Tod seines Vaters, der im Jahr 1500 erfolgte, entriß ihn eine Zeitlang seinen poetischen Studien, da nun viel häusliche Sorgen, Verwaltung des für die große Familie nicht bedeutenden Vermögens, Erziehung der jüngern Geschwister, auf ihm als dem Aeltesten lasteten. Von nun an suchte er sich dem Hof und den Großen zu Ferrara zu nähern, um in einer sorgenfreiern Lage ganz seiner Neigung zur Dichtkunst leben zu können. Im Jahr 1502 machte er sich dem Prinzen Alfonso d'Este, bei dessen Vermählung mit der berühmten Lucrezia Borgia, Tochter des Papstes Alexanders VI., durch ein lateinisches Epithalamium bekannt, was ihn bald darauf auch in die Bekanntschaft und den Dienst des Kardinals Ippolito beförderte.

Mit diesem Kardinal stand er, wie man aus seinen Satiren ersieht, nicht im angenehmsten Verhältniß, und beide paßten auch nicht zu einander, da beide einander entgegenstehende Lebensrichtungen und Endzwecke hatten, zu deren Erreichung grade jeder den andern als Werkzeug gebrauchen wollte. Beide hatten sich auf dem Wege des sinnlichen Vergnügens zusammengefunden, wozu beide eine gleich starke Neigung hatten, und die Hoffnung zu einem gemächlichen Leben, welche Ariost auf diese Uebereinstimmung baute, ließ ihn vielleicht das zu erwartende Ungemach bei einem Herrn übersehn, der ein Kirchenfürst und Mitglied eines regierenden Hauses in einer sehr unruhigen Zeit war.

Ippolito von Este war schon im 13. Jahr Kardinal geworden; stets vom Glück begünstigt und verwöhnt, dabei von hochfahrendem, herrschsüchtigem Sinn, wollte er, daß alles, was mit ihm in Verbindung war, nur für seine Zwecke dienen sollte. Er maßte sich sogar oft die Gewalt des Herzogs Alfonso, seines Bruders, an und verübte ungestraft manche empörende Grausamkeit, die die Nichtbefriedigung seiner Lüste ihm eingegeben hatte. Dabei hielt er nicht viel auf die schönen Künste, obgleich er die Wissenschaften schätzte und beförderte, und hielt, wie dies damals Sitte bei allen Großen Italiens war, viele Gelehrte an seinem Hof, aber mehr um von ihnen Nutzen zu ziehen, als aus Neigung zur Wissenschaft. In Ariost schätzte nun auch der Kardinal mehr den brauchbaren Geschäftsmann, als den Gelehrten, oder gar den Dichter, welcher letztere ihm vielmehr höchst unbequem war. Es geht aus der ersten Satire in manchen Stellen hervor, daß der Kardinal dem Dichter zu liebe sich manche Dienststörungen und Versäumnisse gefallen ließ [1]). Worin die eigentlichen Dienstleistungen Ariost's bestanden, wird aus seinen Satiren und aus den Biographien nicht recht klar; ein großer Theil derselben scheint der Dienst des Gesellschafters gewesen zu sein. Was Ariost am meisten und als eine Hauptlast und Arbeit hervorhebt, sind seine Gesandtschaften an den Hof des Papstes Julius, deren aber in den fünfzehn Dienstjahren nur zwei vorkamen, bei welchen er sich mit großer Klugheit und vielem Muth benahm.

In diese 15 Dienstjahre fällt auch die Abfassung seines großen Gedichts vom rasenden Roland. Seine Biographen geben sich viele Mühe, auf eine für ihn günstige Art zu erklären, warum er, anstatt einen eignen Stoff für sein Rittergedicht zu erfinden und auf eine geniale Art zu gestalten, nur die Arbeit eines andern benutzt und ein längst beliebtes Werk fortgesetzt habe, und nennen gar diese Wahl eine glückliche, indem es leichter

---

1) So heißt es besonders in der 36. Terzina der ersten Satire:

S'io l'ho con laude nei miei versi messo,
Dice ch'io l'ho fatto a piacere, e in ozio;
Più grato fora essergli stato appresso.

Wo der Kardinal doch befehlen oder einen Andern in Dienst nehmen konnte.

und sichrer gewesen sei, mit der neuen Ausschmückung schon bekannter Personen und Begebenheiten sich bei dem Publikum Beifall zu verschaffen. Wir sind auch der Meinung, daß es leichter war, finden aber in einer solchen Ueberlegung keinen Grund, das dichterische Genie Arioſt's zu preisen, wie überhaupt in der ganzen Art der Entstehung des Gedichts. Ganz Italien war damals erfüllt von romantischen Gesängen. Die französischen Trouveres hatten längst die Sagen von den Paladinen der Tafelrunde und den Haimonskindern in Italien einheimisch gemacht und in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hatte die romantische Dichtung siegreich ihren Platz neben der klassischen eingenommen. Alles, was nicht ausschließlich zu der gelehrten Dichterpartei gehörte, studirte und dichtete in diesem Sinn. Die neu erfundene Buchdruckerkunst kam dem allgemeinen Geschmack sehr zu Hülfe und in der kurzen Zeit zwischen 1480 und 1520 wurde der größte Theil der ältern und neuern Ritterromanzen in immer neuen Auflagen gedruckt und durch alle Länder verbreitet. Daß die Italiener einen sehr lebhaften Theil an dieser Dichtart nahmen, haben wir schon gesehen, ebenso daß ihr Dichtergenie sie kaum etwas über den Kreis der Nachahmung erhob.

Auch Arioſto hatte sich von Jugend auf in diese romantischen Dichtungen mit besonderm Wohlgefallen vertieft. Er hatte selbst die französische und spanische Sprache erlernt, blos um sie alle lesen zu können und wenige Romanzen mögen ihm unbekannt gewesen sein. Er übersetzte sogar einige derselben, besonders den **Gottifredo Bajone** (Gottfried von Bouillon), ins Italienische. Bei diesen Studien mag er denn von der lateinischen Poesie mehr abgekommen sein und sich mit der italienischen dichterischen Sprache mehr befreundet haben. Fernow sagt ihm nach, er habe nach reiflicher Ueberlegung und in Erwägung, wie groß die Menge der lateinischen Dichter schon sei und daß es einem Neuern unmöglich sei, sie zu erreichen oder gar zu übertreffen, sich entschlossen, die lateinische Poesie zu verlassen und künftig nur italienisch zu dichten. Die Antwort, welche Arioſt dem Kardinal Bembo auf dessen Rath, ein großes lateinisches Gedicht zu schreiben, gab, daß er lieber unter den italienischen Dichtern der erste, als unter den lateinischen kaum der zweite sein wollte, könnte diese Vermuthung bestätigen, aber

solche Ueberlegungen, welche freilich in dem damaligen Sprachenkampf in Italien ihren Grund hatten, sind dennoch nicht geeignet, das Dichtergenie in das gehörige Licht zu setzen. Auch seine lange Unschlüssigkeit in der Wahl des Stoffs und sein endlicher Entschluß, einen von einem andern Dichter schon ganz klar durchgearbeiteten Stoff wieder aufzunehmen und fortzusetzen, geben uns zu erkennen, daß seine Seele nicht so ganz vom dichterischen Genie begeistert war, sondern daß eine gewisse Verstandesrichtung den reinen Guß verhinderte. Das einzige, was diesem praktischen Verstand fest stand, war die Verherrlichung des Hauses Este, dem er diente, denn hinter dieser leuchtete die zu hoffende Belohnung, und daß sie das Ziel seines Dichtens war, sieht man wohl aus den Satiren. Nachdem er unter vielen romantischen Stoffen lange unschlüssig war, wählte er endlich zum Gegenstand eines epischen Gedichts eine Episode aus dem Krieg Philipps des Schönen mit Eduard von England, deren Held Obizzo von Este, ein junger tapfrer Krieger, sein sollte. Zu dieser Epopöe wählte er die Terza Rima und hatte schon ungefähr 70 Terzinen geschrieben, die sich noch in der vollständigen Ausgabe seiner Werke befinden. Der Anfang lautet:

Canterò l'arme, canterò gli affanni
D'amor, che un cavalier sostenne gravi
Peregrinando in terra e 'n mar molt' anni.
Voi l'usato favor occhi soavi
Date a l'impresa, voi che del mio ingegno,
Occhi miei belli, avete ambe le chiavi.
Altri vada a Parnaso, ch'ora i' vegno
Dolci occhi a voi, nè chieder altra aita
A' versi miei, se non da voi, disegno.

Er fand aber bald die Sache nicht ausführbar und sah sich daher nach einem andern Stoff um, und nachdem er alle Ritterbücher durchgemustert hatte, verfiel er auf den Gedanken, den man am wenigsten von ihm hätte erwarten sollen, den Orlando innamorato des Bojardo fortzusetzen und darin die Schmeicheleien anzubringen, die er dem Hause Este, besonders aber seinem Dienstherrn, dem Kardinal reichlich zugedacht hatte. Seine Lobredner geben uns in der Absicht, ihn zu erheben, wieder einige seiner Ueberlegungen preis, die die entgegengesetzte Wirkung

hervorbringen [1]). Denn seine Erfindungsgabe, wovon so viel Wesens gemacht wird, läßt sich aus der Fortsetzung des Bojardo durchaus nicht erkennen, sondern nur das Talent, sich in eine fremde Dichtung und Erfindung durch vieles Studium ganz hinein zu leben und zu denken und sie durch Benutzung anderer, sowol älterer lateinischer, als neuerer romantischer Dichtungen und durch ein eigenthümliches Colorit zu seiner eignen zu machen.

Arioſt arbeitete zehn bis elf Jahre an seinem Gedicht, las unterdessen jeden Gesang seinen Freunden am Hofe vor und benutzte ihre Bemerkungen zu Verbesserungen. Er wurde bei dieser Arbeit häufig durch seine Dienstgeschäfte, besonders durch die schon erwähnten Gesandtschaftsreisen, über die er sich beklagt, unterbrochen. Zu diesen kam noch eine Reise, die er, wie es scheint, aus eignem Antrieb unternommen hatte. Als sich nämlich der Kardinal Ippolito zu seinem Erzbisthum nach Ungarn begeben und seinen Diener Arioſt, wahrscheinlich auf dessen Bitten, zurückgelassen hatte, ging dieser, anstatt nun die ungestörte Zeit und Ruhe, über deren Mangel er sich beklagt, zur Ausarbeitung seines Gedichts zu benutzen, nach Rom, um Leo X.

---

1) Fernow sagt in seiner Lebensbeschreibung: Arioſt's beide Vorgänger (Pulci und Bojardo) konnten ihn nicht abschrecken, denn sein Genius sagte ihm, daß sie in ihren Werken das Mögliche noch nicht erreicht hätten. — Bei der Wahl des Stoffs sah er zuletzt ein, daß, wenn er auch einen günstigen Stoff fände und die Arbeit wohl gelänge, es doch schwer sein würde, seiner Dichtung leichten Eingang und Beifall zu verschaffen, wenn die Personen und Begebenheiten in derselben seiner Nation fremd und unbekannt wären, daß er dies Alles mit schon bekannten Personen und Begebenheiten weit leichter und sicherer erreichen würde. — Nachdem Arioſt dies Alles reiflich erwogen hatte, beschloß er endlich, lieber das Gedicht des Bojardo fortzusetzen, als ein ganz neues anzulegen. Auch durfte er nicht fürchten, daß man ihn des Unvermögens, den Plan zu einem neuen Gedichte zu erfinden, beschuldigen werde; denn er konnte den Reichthum und die Eigenthümlichkeit seiner Erfindungsgabe eben so wohl in der Fortsetzung des Bojardoschen Gedichtes, zu welcher der Plan ihm nicht vorgezeichnet war, und in der dichterischen Darstellung des Einzelnen zeigen, als in einem neu entworfenen Werke; und seine genaue und ausgebreitete Bekanntschaft mit Ritterromanzen setzte ihn in den Stand, mehrere schöne Erfindungen derselben mit der gehörigen Veränderung und Umbildung in seinem Gedichte zu benutzen, wodurch sie sein Eigenthum wurden und einen neuen Reiz erhielten.

zu dessen Erhebung zur päpstlichen Würde Glück zu wünschen. Ariost hatte diesen Johann de' Medici schon früher in Florenz gekannt und von ihm als Legaten von Bologna die Gunst erhalten, daß er einige geistliche Pfründen genießen konnte, ohne Geistlicher werden zu müssen. Sein Hauptzweck bei dieser Reise war nun, die alte Bekanntschaft mit dem nun so mächtig gewordnen Gönner zu erneuern, und sich bei dieser Veranlassung zu allgemeiner Freigebigkeit, wie eine Papstwahl war, auch irgend eine Gunst, nicht grade ein Amt, aber eine Pension, oder Pfründe zu verschaffen. Daß er seinen Zweck nicht erreichte, erzählt er bitter genug in der 3. Satire und läßt auch an andern Stellen zuweilen seinen Unmuth gegen die Medici durchblicken. Auf seiner Rückreise hielt er sich eine Zeitlang in Florenz auf, wo er zu seinen frühern vielen Liebschaften noch eine neue hinzufügte, im 40. Jahr, welche dann dauerhafter gewesen zu sein scheint. Daß er überhaupt sehr verliebter und üppiger Natur war, mit seinen Liebschaften oft wechselte, und daß ihn grade hauptsächlich der Wunsch nach dem gemächlichen Genuß dieses Epikuräismus beständig an Ferrara fesselte, wie den Petrarca eine ähnliche Neigung an Avignon, und ihm, wie diesem die Aemterscheu beibrachte, sagt er selbst in vielen lateinischen Gedichten, besonders in dem De diversis amoribus[1]) und in fast allen seinen Satiren. Zwei Söhne waren ein Zeugniß dieser Liebschaften, für deren Unterhalt und Fortkommen er wie Petrarca den Papst sorgen ließ.

Gegen Ende des Jahres 1515 war der Orlando furioso so weit gediehen, daß ihn Ariosto zum Druck befördern konnte, der im folgenden Jahr beendigt wurde. Das Gedicht machte in ganz Italien ein außerordentliches Aufsehn und wurde mit dem ungetheiltesten Beifall aufgenommen. Allein der Dichter bezweckte damit noch etwas ganz Anderes als seinen Ruhm, nämlich einen weltlichen, materiellen Lohn. Der Inhalt desselben sollte, wie er in der 4. Stanze des ersten Gesanges sagt, außer dem Krieg

1) Darin sagt er unter Andern

Saepe eadem Aurorae roseâ surgente quadrigâ
Non est, quae fuerat sole cadente mihi.

So deutet er auch darauf hin im Orlando furioso, Ges. 16, Stanze 1—3.

gegen die Sarazenen und der Geschichte des Roland, hauptsächlich die Verherrlichung des Hauses Este sein, und er hatte darin an mehrern Orten die übertriebensten Schmeicheleien angebracht, die Jeden, der die Verhältnisse jenes Hofes nur halb kennt, anekeln müssen, und die, wenn der Kardinal sich gegen den Dichter so betrug, wie dieser nachher im Unmuth in seinen sogenannten Satiren gesagt hat, ein Mann von Ehre sich nicht hätte zu Schulden kommen lassen dürfen. Man sieht aber aus der ganz auffallend entgegengesetzten Art, wie er vor und nach der Beendigung des Gedichts von dem Kardinal spricht, daß es nicht dessen Charakter war, den Arioſt vorher in den Himmel hob und dann angriff, ja daß er eigentlich gar nicht an die Person, sondern nur an den Erfolg seiner Schmeichelei dachte. Für die erste dieser Art ist fast die Hälfte des dritten Gesanges bestimmt, wo die Zauberin in Merlin's Grotte der Bradamante, der künftigen Gattin Rüdigers und Ahnfrau des Este'schen Fürstenhauses, die ganze erlauchte Nachkommenschaft einzeln im Zauberspiegel vorführt und ihre weissagende Erklärung dazu gibt. Mit vieler Beziehung wird dabei auch gesagt: „dieser, welcher das geheiligte Haar mit dem Purpurhut bedeckt hat, ist der freigebige, großherzige, erhabne, große Kardinal der römischen Kirche, Ippolito, welcher ein ewiger Gegenstand preisender Gedichte in allen Sprachen sein wird, und der gerechte Himmel gibt ihm einen Maro, wie der Kaiser Augustus auch einen hatte.“ Die letztere Anspielung auf sich und seine Erwartung eines Lohns, wie ihn auch Virgil bei Augustus und Mäcenas gefunden hatte, ist deutlich genug. Im 13. Gesang wird Bradamanten über ihre weibliche Nachkommenschaft Nachricht gegeben. Dann sieht Astolfo im 35. Gesang auf seiner Reise in den Mond unter allen künftigen Lebensfäden, die dort schon angefangen liegen, plötzlich einen überaus glänzenden, schöner als Gold und Edelstein, und erfährt, daß dieser Faden, der in seiner Schönheit ganz einzig ist, auch einem durch seine Gaben ganz einzigen Manne, dem Kardinal Ippolito von Este gehört. „Und niemals wird ein Geist auf Erden so schönes Gewand haben, und niemals wird ein Geist desselben so würdig sein.“ Gleich nachher kommt wieder eine starke Anspielung darauf, daß der Dichter allein es sei, der die Menschen berühmt mache, daß man also den Dichter

ehren und belohnen müsse, um bei der Nachwelt zu glänzen. „Klug und wohlberathen seid ihr Fürsten, wenn ihr dem Beispiel des Augustus folgt und die Dichter euch zu Freunden macht, damit ihr die Vergessenheit nicht zu fürchten habt. Aber die würdigen Dichter sind selten, sowol weil der Himmel die großen Geister nicht häufig entstehn läßt, als auch besonders durch die große Schuld der geizigen Fürsten, welche das Genie betteln lassen.“ Und endlich im letzten Gesang ist auf dem Zelt, worin das Hochzeichtsbett stehen soll, die Lebensgeschichte des Kardinals von der Wiege bis zum Augenblick, wo er den Dichter belohnen soll, gestickt und mit den übertriebensten Schmeicheleien geschildert.

Große Erwartungen hegte Arioſt von seiner unsinnigen Vergötterung eines Herrn, den er in den langen Dienstjahren ganz anders konnte kennen lernen, und eine solche Verblendung, die ihn so lange über so manche getäuschte Hoffnung ein Stillschweigen beobachten ließ, das erst nachher in den Satiren brach, die ihn so lange eine unangenehme Stellung dulden ließ, bloß um den erhofften Erfolg seines Gedichts nicht zu stören, ist uns kaum begreiflich. Er merkte auch bei der ersten Zusammenkunft, wo er dem Kardinal sein Gedicht überreichte, daß er sich in seinen Hoffnungen gänzlich geirrt hatte. Die Schmeicheleien, die wirklich etwas grob aufgetragen waren, machten auf den Prälaten, der dergleichen seit seiner Kindheit zu hören bekam, gar keinen Eindruck, und für das Gedicht selbst, wie überhaupt für die Poesie, hatte er keinen Sinn, indem er mehr die ernste, besonders philosophische und mathematische Wissenschaft schätzte. Er soll daher dem Dichter, nachdem er verschiedene Stellen des Werkes gelesen hatte, gesagt haben, was von allen Literatoren als crimen laesae poesiae mit Schrecken angeführt wird: „Herr Ludwig, wo habt ihr nur alle die Possen hergeholt?“ Er scheint ihm sogar noch bemerkt zu haben, daß es ihm angenehmer gewesen wäre, wenn Arioſto, anstatt Verse zu schreiben, mehr auf seinen Dienst geachtet hätte. Eine solche Aufnahme machte nun den Dichter plötzlich ganz nüchtern, von nun an kam ihm der Kardinal, den er vorher als freigebigen Mäcen vergöttert hatte, als karger Prosaist und Feind der Dichtkunst vor, das Dienstverhältniß wurde ihm immer lästiger, der Herr immer verhaßter und so mußte schon nach anderthalb Jahren die erste Veranlassung einen Bruch herbeiführen. Dies war eine

Reise, die der Kardinal im Jahr 1517 nach Ungarn machte, um dort zwei Jahre in seinem neuen Erzbisthum zu Ofen zu bleiben. Er wollte dort glänzend auftreten, und daher sollte sein ganzer Hofstaat, folglich auch Ariost, ihn dahin begleiten. Zu einem solchen Opfer einer bequemen Lebensart unter mancherlei Liebschaften war aber dieser bei seinem Groll gegen den kargen Belohner seines Gedichts nicht aufgelegt. Er schützte seine schwache Gesundheit, die das nördliche Klima nicht aushalten könne, und häusliche Geschäfte vor, und bestand darauf in Ferrara zu bleiben, und als ihm der Kardinal in der letzten Unterredung im Unwillen über seine hartnäckige Weigerung harte Worte gesagt, „er sei ohne Liebe und Treue und ihm durch Worte und Zeichen zu verstehn gegeben, daß er Haß und Verachtung gegen Ariost's Namen fühle" (Sat. I, terz. 44—46), so ließ sich Ariost nicht mehr vor ihm sehn und der Kardinal reiste ohne ihn nach Ungarn.

Dies ist der kritische Punkt in Ariosto's Leben, an welchem wir eine kurze Zeit verweilen müssen, weil uns dieser Umstand und sein Verhältniß zum Kardinal von allen bisherigen Literatoren einseitig aufgefaßt zu sein scheint. Man hat sich in der Beurtheilung des ganzen Verhältnisses nur immer an Ariost's sogenannte Satiren gehalten, obgleich diese in ihrem scharfen Widerspruch gegen die frühern Schmeicheleien nur mit der größten Vorsicht gebraucht werden können. Wir wollen versuchen, die Sache in das gehörige Licht zu stellen, obgleich wir fürchten, uns von den Verehrern des Ariosto keinen Dank zu verdienen. Welches Amt eigentlich Ariosto bei dem Kardinal bekleidete und welche Pflichten dieses ihm auferlegte, weiß man nicht recht. Ariost beklagt sich sehr, daß er in diesem Dienst so geplagt gewesen sei, daß er kaum zur Beschäftigung mit den Musen habe kommen können; doch muß dies nicht so arg gewesen sein, da er Zeit genug hatte, die ganze damalige in- und ausländische romantische Literatur zu studiren, vieles davon zu übersetzen und ein großes Gedicht von 46 Gesängen nicht nur zu verfassen, sondern auch nach dem Rath seiner Freunde umzuarbeiten und auszufeilen. Im Gegentheil hat er in der Zeit seines ganz ruhigen Aufenthalts auf der Villa seines Vetters zu S. Maurizio im Verhältniß sehr wenig gedichtet. Die zwei Reisen nach Rom,

von welchen er so viel Aufhebens macht, daß sie seine Gesundheit untergraben hätten, können in einem 15jährigen Dienst nicht in Anschlag gebracht werden. Aber Arioſt wollte auch nicht grade mehr Zeit zum Dichten, deren er wol genug hatte, sondern ein dienstfreies, gemächliches Leben ohne bindende Arbeit. Daß er eine solche Lage wünschte, daß er eigentlich eine behagliche, sorgenfreie, von allem Zwang entfernte und den Vergnügungen ergebene Lebensart nöthig hatte, um mit voller Kraft seines dichterischen Genius zu arbeiten, dies beweisen nicht nur seine öftern Unterbrechungen im Dichten, von welchen er oft durch seine Freunde wieder zum Arbeiten ermuntert wurde, dies sehen wir aus dem Gedichte selbst, wo uns die behagliche Heiterkeit in jedem Vers, in jeder Beschreibung und Situation anspricht, aus dem Contrast desselben gegen die später im Unmuth geschriebenen Satiren, in welchen man nur an wenig genialen Blitzen den Verfasser des Rasenden Roland wiedererkennt; und wir sehen es endlich aus seiner gewaltigen Aemterscheu, die ihn trotz einer unangenehmen Lage verhinderte, selbst ehrenvolle Aemter anzunehmen, und ihm später Klagen über sein fesselndes Verhältniß auspreßte. So klagte er in der 3. Satire auch über den anfangs sehr leichten Dienst bei dem Herzog Alfonso, und daß ihn jeder Zwang, leicht oder schwer, gleich sehr drücke.

Senza molto pensar dirò di botto,
Che un peso e l'altro ugualmente mi spiace,
E saria meglio a nessun esser sotto.

Daher ließ er sich auch, obgleich ihm dies zu einem bequemen Leben, zu Reichthum und Macht hätte verhelfen können, nicht in den geistlichen Stand aufnehmen, weil er dadurch ein bindendes Amt sich auflud; ja aus diesem Grund verheirathete er sich nicht, wenigstens nicht bis kurz vor seinem Tode, sondern führte ein in damaliger Zeit freilich nicht angerechnetes zügelloses Leben, bloß um die Freiheit zu behalten, seiner sehr oft wechselnden Laune nachzugehn. „Ich will, sagt er in der zweiten Satire, weder Meßgewand, noch Kutte, noch die Tonsur; und ich glaube nicht, daß mich weder Stola noch Ring je fesseln, daß es nicht in meiner Macht stünde, immer bald dies, bald jenes zu wählen. Bin ich Priester, so kommt mir die Lust vergebens, mich zu verheirathen; habe ich eine Frau, so muß ich immer den Wunsch, Priester zu sein, bekämpfen. Und da ich weiß, wie oft ich meine

Launen ändre, so vermeide ich, mich an etwas zu fesseln, wovon ich, wenn die Reue käme, mich nicht losmachen könnte." Bei solcher Gesinnung ist es zu verwundern, daß er sich überhaupt in den Dienst des Kardinals, den er doch kannte, begab, auch wenn ihn seine Lage bei dem Tode seines Vaters zu einer regelmäßigen Beschäftigung nöthigte. Aber er klagte auch über den Dienst bei dem Herzog, und dann klagte er im Anfang gar nicht über den Dienst beim Kardinal, so lange er noch den gehofften Erfolg seines Gedichts vor Augen hatte. Erst nachdem dieser fehlschlug, war er mit Allem unzufrieden und sein Unwille hat seinen Grund nicht sowol in seiner unglücklichen Dienstlage, als in der getäuschten Hoffnung und der entgangenen Belohnung. Daß unsre Ansicht richtig ist, wird jeder finden, der die Satiren, besonders die erste, die sich ganz auf sein Verhältniß zum Kardinal bezieht, durchlesen will. Denn er läßt seinen Groll nicht darüber aus, daß er in einem sehr lästigen, von aller Dichtkunst abziehenden Dienst gestanden habe, von dessen Einzelnheiten wir zum Beweis der Wahrheit nie etwas erfahren, sondern darüber, daß er für sein Gedicht von dem Kardinal nicht genug belohnt worden sei, daß er für andere Dienste wol Lohn erhalten habe, aber nicht für seine Verse und daß das durch die Schmeicheleien erzielte gemächliche Leben ihm nicht zu Theil geworden sei. Er läßt es selbst deutlich ersehen in der 30. bis 40. Terzine der ersten Satire, besonders in der 31.

E se 'l signor m'ha dato, onde far nuovo
Ogni anno mi potrei più d'un mantello,
Che m'abbia per voi dato non approvo.

dann ebenso in der 33.

Opra, ch'in esaltarlo ebbi composta,
Non vuol ch'ad acquistar mercè sia buona,
Di mercè degno è l'ir correndo in posta.

und in der 47.

Ruggier, se alla progenie tua mi fai
Sì poco grato, e nulla mi prevaglio,
Che gli alti gesti, e'l tuo valor cantai,
Che debbo fare io quì.

Man sieht aus dem ganzen zweiten Theil dieser Satire, in welcher er seine Rechtfertigung gegen den Kardinal wegen seines

Zurückbleibens ausspricht, an dem leidenschaftlichen Ton, womit manche Gründe vor den andern hervorgehoben sind, daß nicht Kränklichkeit, sondern eine tiefe Bitterkeit über die vergebliche Arbeit ihn abgehalten habe, dem Kardinal seine Dienste über Italien hinaus zu widmen. Der höchste Groll schäumt in der 39. Terzine

Fa a mio senno, Maron, tuoi versi getta
Con la lira in un cesso, e un' arte impara
Se beneficio vuoi, che sia più accetta.
Ma tosto che n'hai, pensa che la cara
Tua libertà non meno abbia perduta,
Che se giocata te l'avessi a Zara.

Es ist freilich ein Uebelstand für einen Dichter, wenn er in einer seiner ganzen Sinnesart entgegenstehenden, seiner dichterischen Beschäftigung ungünstigen Lage sich befindet; aber der Kardinal scheint uns deswegen durchaus nicht anzuklagen, der nun einmal ohne Geschmack für Dichtkunst war, dagegen die Wissenschaften sehr schätzte und in Ariost einen brauchbaren Arbeiter sah, den er als Kirchenfürst und Bruder eines regierenden Herrn in jener kirchlich und politisch höchst bewegten Zeit öfter zu Geschäften benutzte, weil er ihn dafür in seinen Dienst genommen hatte. Er gab ihm übrigens viele Zeit für sich und sah ihm außerdem viele Zeitversäumniß nach, was man bei einem selbstsüchtigen Mann, der seit seinem dreizehnten Jahre nach dem Papst die höchste Würde in der Kirche bekleidete und an unbedingten Gehorsam gewöhnt war, wol anschlagen darf. Dagegen konnte ihm aber das fertige Gedicht, aus dessen Veranlassung ihm so mancher Verdruß erwachsen war, nachher auch keine besondre Begeistrung erwecken. Denn erstens war es in italienischer Sprache abgefaßt, was bei der damaligen gelehrten Geistlichkeit schon ein ungünstiges Vorurtheil erweckte. Hatte doch selbst der Kardinal Bembo zur lateinischen Sprache gerathen, und auch Ariost gibt am Ende der 6. Satire, die an jenen Letztern gerichtet ist, zu erkennen, daß er die allgemeine Ansicht theile: wer auf den Namen eines wahren Dichters Anspruch machen wolle, müsse in Latein und Griechisch gut bewandert sein. Denn nachdem er vorher bedauert, daß er wegen der Geschäfte kein Griechisch habe lernen können, bittet er den Bembo,

seinen Sohn zu leiten, damit er ihn einst auf dem Parnaß sehen könne, wohin er selbst nicht habe gelangen können. Zweitens muß man auch den Stand der damaligen italienischen Poesie bedenken, wo der große Dante durch die von Petrarca angeregten Spielereien und leichten Beschäftigungen fast verdrängt war, die sich fast um nichts anders, als Sonette und phantastische Rittergeschichten drehte, die ganz erfüllt war von französischen, spanischen und italienischen Ritterepen, die sich im Wunderbaren und Abenteuerlichen überboten, und wo also ein neuer großer Zuwachs, der sich in mancher Augen durch nichts von dem Vorgänger unterschied, als durch eine leichtere ironische Behandlung und größere Anmuth der Sprache, natürlich bei einem Manne keine große Begeisterung hervorbringen konnte, dessen ernstere Richtung und Beschäftigung ihn alle Werke dieser Art als Spielereien ansehen ließ. Wer aus der überreichen Ritterpoesie nur den Ariosto gelesen hat, wird allerdings andrer Meinung sein, ist aber dann auch nicht fähig, ein gründliches Urtheil zu fällen; wer aber auch nur einige französische und italienische Romanzen, ja nur den Pulci, den Cieco und Bojardo vor dem Rasenden Roland gelesen hat, der wird jene bekannte Antwort des Kardinals, wenn sie gleich nicht historisch bewiesen ist, doch eher natürlich finden und entschuldigen. Der Kardinal gab Ariost eine Anweisung auf eine Kanzlei in Mailand, wonach er alle vier Monate 25 Scudi (ungefähr 40 Thaler) erhielt. Daß dies nicht grade zu wenig war, läßt Ariost in der 82. Terzine seiner ersten Satire durchblicken, wo er sagt, daß, ehe er ferner für dieses Geld seine Freiheit einbüßen solle, er lieber die Armuth in Geduld hinnehmen wolle. Er hatte dabei freie Wohnung und Kost, denn er beschwert sich über das viele Essen und Trinken, das ihm die Gesundheit verderbe. Dann verschaffte ihm der Kardinal mehrere Pfründen und wollte noch weit mehr für ihn thun, wenn er Geistlicher werden wollte. Uebrigens hatte er auch noch zwei von dessen Brüdern in seinen Diensten. Selbst nach dem Bruch entzog er dem Dichter weder seinen Gehalt noch seine Pfründen. Ariost wußte auch trotz seinem Groll eine solche Gunst zu schätzen und ermahnte seinen jüngern Bruder Alexander, der mit Ippolito nach Ungarn gegangen war, doch ja seinem Herrn wohl zu dienen, für Beide zu dienen, um sein Unrecht

wieder gut zu machen. Dann trägt er ihm noch besonders auf, dem Kardinal zu sagen, daß, wenn er sich Arioſt's Feder bedienen wolle, dieſer ihm wie vorher ergeben ſei, und er könne, immer in Ferrara bleibend, des Kardinals Namen zu hohem Ruhm erheben.

Wir ſehen in dem ganzen Betragen des Kardinals, ſoweit uns des Dichters Klage über wirkliche Thatſachen urtheilen läßt, nicht die leiſeſte Veranlaſſung zu einem Vorwurf über unwürdige Behandlung, womit die Lobredner Arioſt's ſo blind hervortreten, ſondern vielmehr die erſte geheimwirkende Urſache des ganzen Zerwürfniſſes in Arioſt's Neigung zu einem bequemen und üppigen Leben, die er hinter das Wort libertà geſchickt zu verſtecken weiß. Arioſt brauchte zum Leben und Dichten immer eine Geliebte, und dies war der geheime Grund, warum er nicht nach Ungarn ging, denn die Geliebte hatte wol keine Luſt hinzuziehn, und der Groll über ſein kalt aufgenommenes Gedicht ließ ihn höhere Rückſichten vergeſſen. Dieſe Liebſchaften hielt er immer ſehr geheim, und ſelbſt bei ſeinen Freunden ſtellt er immer erſt andre Gründe ſeiner Handlungen vor, bis endlich der wahre auftritt. So in der dritten Satire, wo er von ſeinem Dienſt bei dem Herzog ſpricht. Hier ſtellt er zuerſt ſeine Genügſamkeit, wonach er keine Ehrenämter ſucht, in etwas horazianiſcher Weiſe ins Licht; dann lobt er des Herzogs Dienſt, weil er da nicht viel von Ferrara wegzugehn braucht, führt dabei ſeine Vaterlandsliebe, ſeine Liebe zum Studiren auf und zuletzt kommt es heraus, daß ihn doch eigentlich die Liebe zu den ferrareſiſchen Weibern dort feſthält (Terzine 23 — 27). Auch ſpäter beklagt er ſich in der 4. Satire über die ihm übertragene Statthalterſtelle in der Garfagnana, und der Hauptgrund ſeiner Klage liegt in den Worten: „Sigismund, wundre dich nicht, daß ich ſo lange geſchwiegen habe, ſondern wundre dich, daß ich nicht vor Wuth geſtorben bin, über hundert Meilen entfernt von der, welche mein Herz regiert.“ Und ſelbſt noch im 50. Lebensjahr ſchlägt er einen ehrenvollen Geſandtſchaftspoſten nach Rom aus, der ihn von der ihn immer drückenden Vermögensloſigkeit befreien konnte, blos weil derſelbe ihn von ſeiner Geliebten in Ferrara trennt (satira 7, terzina 57 bis ans Ende).

Wir wiederholen es nochmals, daß wir durchaus nicht mit

den Verehrern Arioſt's die Urſache des Zerwürfniſſes in dem Benehmen des Kardinals finden können, und ihn, mag er ſonſt geweſen ſein, wie er will, in dieſer Hinſicht völlig freiſprechen müſſen. Die Urſache des Bruchs lag auch durchaus nicht in der unwürdigen Behandlung, wovon Arioſt nirgends etwas ſagt, auch nicht in der verletzten Dichtereitelkeit, indem bei dem allgemeinen Beifall eine Stimme nicht in Betracht kam, ſondern ganz allein, und darauf weiſen alle Aeußerungen und Klagen Arioſt's deutlich hin, darin, daß ihm der Lohn, den er von ſeinem Gedicht feſt erwartete, auf den er ſelbſt in ſeinem Gedicht zuweilen anſpielt, nicht zu Theil wurde, daß er dadurch nicht in eine Lage verſetzt wurde, daß er ſeinem Hang zu ſinnlichen Freuden und ſeiner oft abwechſelnden Laune ganz hätte folgen können. Wir haben uns länger bei dieſem Punkt aufgehalten, weil wir die Meinung aller uns zu Geſicht gekommenen Biographen gegen uns haben und alſo unſre Ueberzeugung mit Gründen erhärten mußten.

Bald nach der Trennung von dem Kardinal trat Arioſt in die Dienſte des Herzogs Alfonſo d'Eſte. Er ſcheint deſſen Geheimſchreiber, der ihn dazu beredete, um ſo lieber Gehör gegeben zu haben, als die Sorge für ſeine Geſchwiſter und für einige Kinder bei dem geringen Vermögen, das auch durch eine entgangene Erbſchaft und einen langwierigen Prozeß noch vermindert wurde, ihm zuweilen ſehr drückend war. Der neue Dienſt war ihm angenehmer, er konnte wenigſtens dabei ruhig in Ferrara leben, hatte unterdeſſen vom Papſt den Genuß ſeiner Einkünfte aus Mailand auf Lebenszeit zugeſichert und zugleich für ſeinen Sohn Virginio, der für echt und zur Bekleidung der Prieſterwürde fähig erklärt wurde, eine Penſion als Anwartſchaft auf die Erzprieſterſtelle von S. Agata erhalten. Aber bald kam er wieder in eine üble Lage. Der Kardinal ſtarb 1520 und dadurch verlor Arioſt mehrere Pfründen, deren Genuß er ſich nicht hatte zuſichern laſſen; ſchon vorher hatte die Penſion, die er von dem in einen koſtſpieligen Krieg verwickelten Herzog erhalten hatte, durch Aufhebung der Abgabe aufgehört. Er bat daher den Herzog entweder um Entlaſſung oder um anderweitige Unterſtützung, und dieſer gab ihm — ein Amt, nämlich die Statthalterſchaft in der Garfagnana, einer Provinz, welche während der Kriegsunruhen mehrmals einen fremden Herrn erhalten

hatte und daher durch Parteien aus ihrer gesetzlichen Ruhe und Ordnung herausgekommen war. Der Posten war sehr einträglich und ehrenvoll, aber grade nicht angenehm für einen Mann, der ein bequemes Leben mit seiner Geliebten in Ferrara führen wollte. Obgleich Arioſt dieſes Amt zur Zufriedenheit des Herzogs und der Provinz verwaltete, wozu ihm sein Dichterruhm nicht wenig half (noch ehe er dahin abging, hatte er eine neue Auflage seines Orlando veranstalten müſſen), so klagte er doch schrecklich in der 4. Satire über seine Beschäftigung, die ihm ganz die Stimmung zum Dichten raubte, und besonders über seine lange Entfernung von Ferrara. Daher schlug ihm sein Freund, der Sekretär des Herzogs, bei der Wahl des neuen Papſtes, Clemens VII., eines Mediceers, den sehr einträglichen Gesandtschaftsposten in Rom vor. Aber Arioſt wollte weder ein Amt noch von Ferrara entfernt sein, und nahm diese Stelle nicht an. Was man gewöhnlich seine 7. Satire nennt, ist eigentlich nichts als seine Antwort an diesen Sekretär. Nachdem er darin lange seinen Unmuth ausgedrückt, daß er kein Vermögen habe, sondern in Armuth und im Dienſt Andrer leben müſſe, schlägt er mit einer höchſt sonderbaren Wendung diesen Ehrenposten aus, der ihm die einzigen Mittel darbot, sich unabhängig zu machen. Dabei führt der 50jährige Mann als Hauptgrund seiner Weigerung die Geliebte in Ferrara an. Eine andre Urſache ist ein Groll, den er schon länger gegen das Haus Medici trug, weil er schon früher von Leo X. vergebens einige Wohlthaten und Besoldungen erwartet hatte und ebenso von Clemens nichts hoffen zu dürfen glaubte. Dies spricht er deutlich in der 7. Satire aus und erklärt sich auch sonst stark und schneidend gegen die Medici in der 3. und 4. Satire.

Nach einem dreijährigen Aufenthalt in der Garfagnana kehrte Arioſt zurück und konnte nun endlich eine seiner Neigung angemeſſene Beschäftigung finden. Der Herzog hatte nach hergestelltem Frieden seiner Luſt am Theater vollen Spielraum gelaſſen und durch die glänzende Befriedigung dieſer Liebhaberei die berühmte Anfangsepoche der dramatiſchen Literatur herbeigeführt, und Arioſt war dabei einer der Thätigſten. Er ſelbſt machte den Plan zu dem neuen Schauſpielhaus und leitete den Bau deſſelben. Dann überſetzte er nicht nur mehrere Stücke des

Plautus und Terenz, sondern arbeitete auch seine frühern in Prosa geschriebenen Lustspiele in Versen um und dichtete mehrere neue dazu. Alle diese Arbeiten konnte er nun in ungestörter Ruhe vornehmen, da er sich, nachdem seine Vermögensumstände sich bedeutend verbessert hatten, ein eignes Haus mit einem Garten kaufte, worauf er die Inschrift setzte:

Parva sed apta mihi, sed nulli obnoxia, sed non
Sordida, parta meo sed tamen aere domus.

Dieses Haus wird noch jetzt in Ferrara in der Straße Mirasole gezeigt. Hier verwendete er seine glückliche Muße nicht nur auf die Anlegung eines neuen Epos, wovon aber nur 5 Gesänge erschienen sind, sondern auch auf die Ausfeilung, theilweise Umarbeitung und Erweiterung seines Rasenden Roland, von welchem endlich im Jahr 1532 die letzte unter der Aufsicht des Dichters gedruckte Ausgabe erschien.

Bald darauf, am 6. Juni 1533 starb Ariosto an einer zehrenden Krankheit. Er wurde nach seinem Wunsche sehr einfach in der Kirche des Benediktinerklosters begraben, bis ihm nach 40 Jahren ein prächtiges Grabmal und im Jahr 1612 noch ein anderes, noch jetzt bestehendes, in derselben Kirche errichtet wurde, zu welchem Battista Guarini, der Dichter des Pastor fido, die Inschrift verfertigte.

Ariost war eine von den Naturen, in welchen, wie bei Petrarca, mit dem er in mancher Beziehung Aehnlichkeit hat, der Mensch und der Dichter von einander ganz verschieden sind. Es mußte dem Menschen in ihm sehr behaglich zu Muthe sein, wenn der Dichter wirken sollte. Keinem der italienischen Dichter war er wol unähnlicher als dem Dante, der aber seiner ganzen Haltung und Tendenz nach unendlich höher steht. Mit Petrarca hatte er besonders das gemein, daß beide so ganz den italienischen Ton zu treffen verstanden, so ganz aus der Seele ihres Volks herausfangen, daß sie in dem ersten Augenblick ihres Erscheinens populär waren. So wie Petrarca die ausschließliche Herrschaft in der Lyrik zum großen Schaden derselben behauptete, so würde auch Ariost, was man an den elenden Nachahmungen sieht, für alle Zeiten das Muster im italienischen Epos geworden sein, wenn nicht Tasso nach ihm gekommen wäre. Auf der andern Seite, sowie Petrarca ohne die Provenzalen schwerlich der bekannte

Lyriker geworden wäre, so wäre Arioſt ohne ſeine Vorgänger vielleicht gar kein Epiker geworden. Er wollte das Gedicht des Bojardo fortſetzen, hat aber dadurch, daß er aus deſſen merkwürdiger Erfindung ein echt italieniſches Gedicht ausarbeitete, jenes andre ganz in den Hintergrund gedrängt, ſo daß es kaum noch dem Namen nach bekannt iſt. Es iſt natürlich, daß das Publikum, welches nur genießen will, ſich an das genießbarere Gedicht hielt, daß nach und nach Bojardo ganz vergeſſen und unbekannt wurde und daß man nun alle die Schönheiten im Raſenden Roland, die Arioſt ſehr geſchickt von andern zu entlehnen wußte, ihm allein zuſchrieb, ihn als einzigen Dichter anſtaunte und ſein erfinderiſches Genie ganz unbegreiflich fand. Aber zum wenigſten ſonderbar iſt es, wenn ſich auch Literarhiſtoriker von dieſem Urtheil der Maſſe beſtechen laſſen, ihren Lieblingsdichter als ganz vereinzelte Erſcheinung hinſtellen, wodurch er natürlich als eine erſtaunende Größe erſcheint, und mit Verleugnung alles deſſen, was ihm ſeine Vorgänger überliefert haben, ihm auch ſogar, um ſich ſelbſt unparteiiſcher und daher glaubwürdiger erſcheinen zu laſſen, alle diejenigen Fehler vorwerfen, für welche doch Arioſt nur in ſofern verantwortlich iſt, als er die Fortſetzung eines fehlerhaften Gedichts übernommen hat. Er hat ſich ſelbſt dadurch unendlich geſchadet, indem das Urtheil über ihn kein ganz reines ſein kann und er durch die Uebernahme ſo vieler fremder Beſitzungen und Schulden ſein Eigenthum verdächtig gemacht hat. Obgleich daher ſein Gedicht immer eine außerordentliche Erſcheinung bleibt, ſo läßt ſich doch nicht recht beſtimmen, ob und inwiefern er das italieniſche Ritterepos dem Gehalt (nicht der Form) nach weiter gebracht hat, indem er meiſt nur das, was vor ihm in verſchiedener Weiſe gethan worden war, zuſammenfaßte und in eine feinere Form brachte.

Das Rittergedicht, ſowie er es faßte, war ſchon ganz vollendet und nach den verſchiedenen Seiten, in denen es erſcheinen konnte, aufgefaßt. Es war wol noch die eine übrig, die Taſſo gewählt hat, aber die hätte Arioſt erſt erfinden müſſen, und dazu war er nicht der Mann. Abgeſehn davon, daß das italieniſche Epos überhaupt bis zu Taſſo eine bloße Nachahmung der franzöſiſchen Nationalepen war, ſo war auch ſchon die Nachahmung

auf alle Arten durchgeführt. Die Lesewelt hatte schon gar oft den Roland und die andern Helden in Roncesvalle zum Tode begleitet, um ihn immer wieder auferstehn und nach Abenteuern herumstreifen zu sehn.

Die Italiener hatten den französischen Nationalstoff schon ernstlich und ironisch behandelt. Der Ernst war nicht recht gelungen, denn die Begeistrung konnte durch das fremde Interesse nicht erweckt werden. Der Spott war schon vor Arioſt besser gelungen, durch den durchaus drolligen Charakter des Morgante, der dabei auch wieder eine so ernste, wahre und reelle Seite hat, die mit meisterhafter Lebendigkeit und Plastik ausgearbeitet ist, daß der Spott sein vernichtendes Gift verliert, sowie überhaupt auch die burleske Person des Riesen, der die Treuherzigkeit, Biederkeit und Naivetät der alten Ritterzeit in hohem Grad besitzt, dazu dient, die Ritter, welche durch den spöttischen Ton durchaus verlieren müßten, wieder etwas zu heben, in derselben Art wie auch die ganz ungeschlachte Person des Riesen Margutte wieder den Morgante hebt. Dies alles vermissen wir bei Arioſt. Alle Ritter sind von demselben Gehalt, selbst die Frauen und Fräulein sind Ritter, alle verrichten die gleichen Thaten, alle hängen von gleichen Zufällen ab, welche sie wie Maschinen bald dahin, bald dorthin jagen. Doch diese Mängel sind ihm auch nicht ganz zur Last zu legen, wenigstens nicht eine Schwäche seines schaffenden Genius, sondern mehr eine Folge der Wahl des Stoffes, wie später deutlich werden wird. Aber es ist zu bedauern, daß, wenn er doch nachahmen wollte und nichts Selbständiges zu schaffen vermochte, er grade diesen Fehler, der sich hie und da schon bei seinem Vorgänger zeigt, sich angeeignet und ihn im Morgante nicht eher die lebendige Charakteristik, die Vertheilung von Licht und Schatten zur Nacheiferung angespornt hat. Doch die Gründe werden sich in der spätern Untersuchung aufklären.

Ist Arioſt in der Charakteristik der Personen ganz unglücklich gewesen, so ist in seiner Schilderung der Natur und der Gegenden auch wenig Originalität zu finden. Das Idyllische paßte überhaupt wenig zu seiner Natur, und nur einmal findet sich in seinen Satiren eine Stelle, wo ihn die Erinnerung an das behagliche Herumschlendern auf der Villa Mauriziana in

diese Gattung hinüberstreifen läßt. Man hat seine berühmte Beschreibung von den Gärten der Alcide besonders hervorgehoben. Allein wir möchten grade darin am wenigsten Originalität finden. Solche Beschreibungen, wie überhaupt Schilderungen der Natur waren unter allen Dichtern seit Lorenz von Medici gemein geworden. Italien war schon damals reich an idyllischen und beschreibenden Gedichten, wie über den Landbau, die Bienenzucht, und besonders gab es kein episches Gedicht, das nicht die Beschreibung eines Feensitzes als einen seiner glänzendsten Theile aufzuweisen hätte. Es ist gar kein Zweifel und mit vielen Aehnlichkeiten nachzuweisen, daß Arioſt die sehr gelungenen Schilderungen des Polizian, des Pulci, des Bojardo, dann die französischen Dichter und selbst die Römer und Griechen, besonders Ovid und die Odyssee vor Augen hatte. Diese Beschreibungen gehören ihm so wenig eigen, als der scherzhafte und ironische Ton, mit welchem er sein ganzes Gedicht behandelte, der schon seit dem Pulci eingeführt und aus der ganzen Betrachtungsweise und Philosophie der Italiener in damaliger Zeit hervorgegangen war. Arioſt hat nur mit einem größern Talent die Eigenthümlichkeiten seiner Vorgänger sehr verfeinert wiedergegeben.

Nicht einmal die schmeichlerische Beziehung zum Haus Este gehört ihm. An sie kam grade Bojardo am Ende seines Fragments, und man sieht, daß sie eine große Bedeutung in seinem Gedicht erlangen sollte, der Mangel an Einheit in dem Rasenden Roland gehört eigentlich auch nicht dem Arioſt an, kann wenigstens nicht seinem schaffenden Genius, sondern vielmehr der unglücklichen Wahl seines beurtheilenden Verstandes vorgeworfen werden. Denn er hat sein episches Gedicht nicht selbst geschaffen, sondern nur ein anderes, das auch Fragment geblieben ist, fortgesetzt. Am Ende des Verliebten Roland war grade die Episode von der Liebe des Rüdiger und der Bradamante angefangen. Man sieht da deutlich die Episode. Im Arioſt wird sie zur Hauptsache und die Liebe des Roland muß in den Hintergrund treten. Diese war im Bojardo schon genug und einförmig vorgekommen. Um nur eine neue Seite anzubringen, mußte eine neue Katastrophe in diesem Liebesverhältniß vorkommen, wodurch der ehrwürdige Roland, der die ganze Zeit nicht viel Verstand

gezeigt hat, diesen Rest ganz verliert. Dies ist der Stoff von nur wenig Gesängen und doch mußte das ganze Gedicht, das ursprünglich nur eine Fortsetzung war, von ihm seinen Namen erhalten. — — Auch das oft unleidliche Abspringen in der Erzählung, das Labyrinth von Verwicklungen, durch das sich der Leser nicht ohne Schwindel durchwinden kann, gehört nicht Ariost an, denn schon die Pulci und besonders Bojardo haben diese Methode eingeführt, und es ist lächerlich, dies grade dem Ariost zum Verdienst anzurechnen, wie es Manche thun, und ihm mancherlei anzudichten, was er damit bezwecken wollte, wie er mit der verwirrten Composition die verwirrte Abenteuerlichkeit der Ritterzeit darstellen wollte u. s. w.

Aber nicht nur im Ganzen, sondern auch in einzelnen Schilderungen, Begebenheiten und Situationen hat er ohne große Skrupel sehr Vieles fremder Phantasie entlehnt. Die spanischen und französischen Romanzen haben manches hergeben müssen. So ist die Episode von der Origille und dem feigen Martano, der bei Damaskus den Grifone verräth (Gesang 14 und 16), aus dem Tristan genommen; selbst die Hauptbegebenheit des Epos, die Raserei des Roland, ist dem Tristan und Lanzelot nachgeahmt, das verrätherische Hinabstoßen der Bradamante durch Pinabel in die Grotte des Zauberers Merlin aus dem französischen Roman Giron le courtoys. Die meisten Bilder haben die antiken Dichter liefern müssen. Wir sehen in Medor den antiken Nisus, in Orco den Poliphem, die an den Felsen geschmiedete, dem Meerungeheuer preisgegebene Angelika, die von Ruggiero auf seinem Flügelpferd befreit wird, ist ganz die von Perseus gerettete Andromeda, und auch hier ist sogar der Zauberschild die Hauptwaffe; die Olympia, welche von Biren auf der einsamen Insel verlassen wird, ist die antike Ariadne. Das Gemälde der Seeschlacht zwischen Dudone und Agramante hat viele Züge aus Homer, Virgil und besonders Lucan, das feierliche Begräbniß des Brandimart (Gesang 43) aus dem des Pallas bei Virgil. Der heldenmüthige Tod der Isabella (Gesang 29), wodurch sie sich von den unverschämten Zudringlichkeiten des Rodomonte befreit, ist aus der Geschichte der Durazzo; die Episode von den Harpyen (Gesang 33) nach Apollonius Rhodius und Valerius Flaccus. Die Ankunft Astolfo's

in der Hölle und im irdischen Paradies erinnert häufig an Dante, sowie viele Schilderungen an Pulci und Bojardo. Die grimmige Scham des Ferragu, da er von Argalia des Meineids beschuldigt wird (Gesang 1, Stanze 29—31), ist dem Bojardo entlehnt, dort aber schöner motivirt; die Beschreibung, wie Rüdiger sein Flügelroß auf Alcinens Insel an eine Myrthe bindet und aus dieser eine klagende Stimme hervorbricht, ist sehr ungenirt dem Dante nachgedichtet, und selbst das schöne Gleichniß von dem grünen brennenden Holz nicht vergessen[1]) (Gesang 6, Stanze 28—32). Die Episode der Alcina, besonders ihre Bezauberung der Fische und das Schicksal des Astolfo bei ihr ist dem Bojardo entnommen, die minder häufig vorkommenden Gleichnisse aber aus den alten und neuern Dichtern. Die Allegorie von dem Schweigen, das der Engel in dem Thale des Schlafes aufsucht, ist fast eine wörtliche Uebersetzung aus Ovid.

Die meisten, sowol Mängel als Vorzüge des Gedichts gehören also Ariost gar nicht an, sondern sind aus dem ursprünglichen Fehler entstanden, daß er nicht einen eignen Plan schuf und ausarbeitete, sondern fremde Stoffe aus alten und neuen Werken theils fortsetzte, theils nachahmte, theils ganz aufnahm. Ihm gehört in dieser Hinsicht nur die weitere Bearbeitung, der größere Takt in der Benutzung des Gegebenen, die Verfeinerung der Scherze und eine unnachahmliche gleichförmige Anmuth, die über das Ganze ausgegossen ist. Alle Raisonnements, womit sich seine Verehrer abmühen, um ihn den alten Epikern an die Seite zu stellen, alle Versicherungen, daß Ariost eben so gut ein selbständiges Gedicht hätte erfinden können, daß er Talent genug

---

1) Wir wollen nur diese eine Vergleichung zur Probe hersetzen: Dante sagt im Inferno XIII, 40

Come d'un stizzo verde, ch'arso sia
Dall' un de' capi, che dall' altro geme,
E cingola per vento che va via;
Così di quella scheggia usciva insieme
Parole e sangue.

Ariost VI, Stanze 32

Poi si vide sudar su per la scorza
Come legno dal bosco allora tratto,
Che del foco venir sente la forza,
Poscia ch' invano ogni ripar gli ha fatto.

zu Charakterzeichnungen hatte, daß er aber eine solche Eigenschaft eines Epos für unbedeutend hielt, daß seine vielen Nachahmungen und Entlehnungen die freie Thätigkeit seines erfinderischen Genius beförderten u. s. w., beweisen gar nichts. Eher möchten wir nach den angeführten Eigenschaften und nach der Anlage des Gedichts für wahr halten, was Pigna von Arioſt's Verfahren beim Dichten sagt, daß er zuerst mehrere Episoden zu sammeln pflegte, die der Erweiterung fähig waren, und dann Handlungen dazwischenwebte, soviel als ihm nöthig schien, um Zusammenhang und Leben in das Ganze zu bringen. Ebenso behauptet auch Fornari, das Erfinden sei dem Dichter etwas schwer und mühsam geworden, aber wenn er mit der Erfindung im Reinen gewesen, so habe ihm nachher die Einkleidung in Versen wenig Mühe gemacht; und da er in der Jugend keine besondere Anleitung zum Dichten erhalten, so habe er diesen Mangel durch die Kritik seiner gelehrten Freunde zu ersetzen gesucht; daher er den Orlando so oft der Feile unterworfen, daß er ihn fast ganz umgeschmolzen habe.

Ehe wir zur Untersuchung desjenigen übergehn, was wir in mancher Hinsicht für Arioſt's Eigenthum halten können, wollen wir so kurz als möglich den bunten Inhalt seines Gedichtes zu geben versuchen, um den Lesern aus dem besten und gepriesensten der romantischen Epen die Art zu zeigen, wie dieser Stoff in Italien behandelt wurde, weil wir vorher nur Bruchstücke mittheilten und uns später gar nicht mehr damit aufhalhalten wollen.

Erster Gesang.

Karl der Große lagert am Fuß der Pyrenäen gegen Agramant und dessen Sarazenen. Roland ist mit seiner Geliebten, Angelika, bei dem Heer und hat einen gefährlichen Nebenbuhler an Rinaldo. Karl, der einen verderblichen Streit fürchtet, gibt die Angelika dem Herzog von Baiern in Verwahrung und verspricht sie am Abend nach der Schlacht dem Tapfersten. Doch das Christenheer wird in die Flucht geschlagen und Angelika entflieht auf einem Roß. An einem Bach trifft sie auf den Ferrau und zugleich erscheint Rinaldo. Während beide um die

Jungfrau kämpfen, entflieht sie wieder. Rinaldo merkt's zuerst und sagt's dem Andern, beide versöhnen sich für jetzt, setzen sich auf Ein Pferd und verfolgen der Entflohenen Spur. An einem Scheideweg trennen sie sich. Ferrau kommt wieder an den Platz, wo er schon vorher seinen ins Wasser gefallenen Helm gesucht hatte und sucht nun mit Zorn und Hast weiter. Der Geist von Angelika's Bruder steigt aus dem Wasser mit dem Helm und erklärt ihn für seinen, welchen Ferrau, als er jenen getödtet, versprochen hatte, in den Fluß zu werfen. Er macht ihm nun Vorwürfe über seinen Meineid, behält den Helm und räth dem Heiden, sich Rolands Helm zu verschaffen. Ferrau, von Scham und Grimm entbrannt, geht nun Roland zu suchen.

Rinaldo findet sein fliehendes Roß und läuft ihm nach. Angelika kommt am zweiten Tag ihrer Flucht an einen Bach und versteckt sich unter einen Rosenbusch, um da zu ruhen. Bald langt ein dritter Liebhaber in ihrer Nähe an, der König Sakripant von Tscherkassien, der ihr bis nach Frankreich gefolgt ist und nach der verlornen Schlacht ihre Spur sucht. Er legt sich auf das Gras und stöhnt seine Liebesklagen aus. Angelika kommt aus ihrem Versteck hervor, um den Ritter zu ihrer Rettung zu gebrauchen. Dieser will eben der Liebe für's Erste genießen, als ein weißer Ritter ankommt. Beide kämpfen, Sakripant's Roß fällt und er darunter; der andere Ritter sprengt fort. Angelika beruhigt den beschämten Sakripant. Er wird aber noch mehr beschämt durch die Nachricht, die ein Bote bringt, daß der weiße Ritter die Jungfrau Bradamante war, die er sucht. Beide setzen sich auf dasselbe Roß. Bald kommt Rinaldo's Roß und hintennach Rinaldo selbst, welcher nach dem Trunk aus der Zauberquelle die Angelika nun ebenso liebt, als sie ihn haßt. Sakripant verspricht dieser, sie gegen Rinaldo zu schützen.

Zweiter Gesang.

Während aber beide mit einander kämpfen, entflieht Angelika wieder und trifft in einer Schlucht einen Negromanten. Dieser beruhigt sie und schickt durch Zauberei einen Boten zu den Kämpfern, der sie mit der Erzählung von Angelika's Flucht mit Roland nach Paris täuscht. Rinaldo eilt wuthentbrannt

auf seinem Roß nach Paris. Dorthin ist auch der Kaiser nach einer neuen verlornen Schlacht gezogen und schickt nun Roland nach England, um Hülfe zu holen. Er leidet Schiffbruch auf dem Meer.

Bradamante sucht den Rüdiger. An einer einsamen Quelle sieht sie einen schmachtenden Ritter, Pinabel, sitzen, der ihr klagt, daß ein Reiter auf einem Flügelpferd ihm seine Geliebte geraubt und in ein bezaubertes Schloß getragen habe, daß Rüdiger und Gradaß mit diesem Zauberer Atlas gekämpft haben, von ihm gefangen und auch in das Schloß gesteckt worden seien. Bradamante brennt vor Begierde, den Geliebten, Rüdiger zu befreien. Der Ritter führt sie nach dem Schloß, erfährt aber unterwegs, wer sie ist, daß sein Haus mit dem ihren in uralter Feindschaft lebt. Er beschließt also sie zu verderben, führt sie irr, zu einer tiefen Höhle und läßt sie da hinunterfallen.

Dritter Gesang.

Bradamante kommt glücklich unten an und tritt in eine Kirche, zu Merlin's Grab. Ein Weib führt sie zu Merlin und dieser prophezeit ihr eine glänzende Nachkommenschaft (Haus Este, dem hier geschmeichelt wird) und die Befreiung ihres Geliebten, Rüdiger. Hierauf citirt das Weib eine Menge Geister, die als ihre Nachkommen vor Bradamante vorüberziehen, und nennt ihre Namen und Geschichte (Schmeichelei für das Haus Este). —

Drauf sagt das Weib der Bradamante, daß ein gewisser Ring das einzige Mittel gegen die Zauberei des Schloßherrn sei, daß der Besitzer des Rings ihr begegnen werde und daß sie ihn umbringen solle.

Vierter Gesang.

Bradamante geht, findet den Besitzer des Rings, nimmt ihn zum Wegweiser, und vor dem Schloß bindet sie ihn an einen Baum und nimmt ihm den Ring. Sie besiegt darauf den Zauberer und erkennt in ihm einen Greis. Dieser Atlas gesteht ihr, warum er das Schloß gebaut. Er liebt Rüdiger und weiß

dessen unglückliches Schicksal vorher, daher hat er ihn dort sicher eingeschlossen und sucht ihm nun alle Gesellschaft und Bequemlichkeit aus. Er bietet ihr sein Roß und seinen Zauberschild zum Geschenk und bittet sie ihm nur Rüdiger zu lassen. Allein grade den will sie haben und treibt ihn zum Schloß. Dort zerschlägt er einen Zauberstein, das Schloß ist verschwunden und alle Ritter und Fräulein sind frei.

Bradamante erkennt Rüdiger und führt ihn beglückt aus dem Schloß. Aber ach! er besteigt den Hippogryphen und dieser schwingt sich in alle Lüfte davon. —

Rinaldo ist an die Küste von Schottland verschlagen. In einem Kloster erfährt er, daß des Königs Tochter, Ginevra, von einem Reichsbaron, Lurkan, hart verbotner Liebe beschuldigt sei und daher den Tod leiden müsse, wenn nicht in kurzer Frist ein Ritter durch einen Kampf den Baron Lügen strafe. Dem Ritter aber ist das Fräulein und großer Reichthum versprochen. — Rinaldo erbietet sich sogleich zum Kampfe und läßt sich von einem Knecht den Weg zur Stadt zeigen. In dem Wald trifft er eine Jungfrau, von zwei Mördern angefallen, und befreit sie.

Fünfter Gesang.

Die Jungfrau erzählt ihre Geschichte. Sie ist Dienerin bei der Ginevra. Der Herzog von Albani machte ihr den Hof und sie ließ ihn auch an einem Altan herauf nächtlich zu sich ins Zimmer steigen. Der Herzog wollte aber eigentlich die Ginevra und mit ihr die Thronfolge freien, und zwang die schon verstrickte Dienerin, ihm behülflich zu sein. Diese wendet ihre Kunst vergebens an. Ginevra liebt einen italienischen Ritter, Ariodante; der Herzog sinnt nun aus Rache darauf, die Prinzessin in den Verdacht der Unkeuschheit zu bringen. Die Dienerin muß sich wie Ginevra kleiden und Nachts auf dem Altan erscheinen. In derselben Nacht weiß der Herzog den italienischen Ritter in die Nähe dieses Altans zu locken, wohin dieser mit seinem Bruder Lurkan geht und nun die vermeintliche Untreue der Ginevra sieht. Ariodant will sich vor Gram sogleich den Tod geben, sein Bruder Lurkan hält ihn ab, doch an selbem Tag stürzt er sich ins Meer. Der ganze Hof trauert. Lurkan, von

Zorn und Trauer geblendet, klagt bei dem König die Prinzessin der Unkeuschheit und als Urheberin dieses Mordes an; daher sie nun ohne einen rettenden Ritter dem Tod verfallen ist. Der Herzog aber, der von der Dienerin auf die Zeit Verrath fürchtete, lockte sie unter dem Vorwand des Schutzes vor der Untersuchung auf den Weg nach seinem Schloß und wollte sie eben ermorden lassen.

Rinaldo eilt also nach der Stadt und erfährt auf dem Weg, daß ein unbekannter Ritter angekommen sei, für Ginevra zu kämpfen. Als er zur Stadt kommt, hat der Kampf schon angefangen. Er läßt die Dienerin im Gasthaus zurück und sprengt hin, grade zu des Königs Sitz, erklärt, er wolle alles Räthsel lösen, und bittet ihn, sogleich die Kämpfer zu trennen. Es geschieht und Rinaldo erzählt den ganzen Hergang. Der Herzog leugnet, beide kämpfen, der Herzog wird verwundet niedergeworfen und bekennt sterbend seine Schuld.

Sechster Gesang.

Der unbekannte Ritter wird nun allgemein gebeten sich zu erkennen zu geben. Er thut's — und es ist Ariodante. Im Wasser hatte sich sein Sinn geändert; stark im Schwimmen, war er ans Ufer gekommen. Er hört, sein eigner Bruder habe die Ginevra verklagt und keiner wolle sich mit ihm schlagen. Die alte Liebe wird wieder wach und er geht zu kämpfen. — Der König gibt ihm nun freudig Ginevra zum Weibe und des Herzogs Land zu Lehen. —

Rüdiger wird von seinem Flügelroß weit über den Ocean auf eine einsame schöne Insel getragen. Er bindet es an eine Myrthe an, diese aber beklagt sich schreiend über den Frevel. Rüdiger entschuldigt sich, frägt nach ihrem Schicksal und verheißt Schutz. Die Myrthe erzählt: Sie war Astolf, Vetter von Rinaldo und Roland und Erbe von England. Er kam mit Rinaldo, aus indischer Haft befreit, auf dem Rückwege nach Haus auf eine Insel und sah die Fee Alcina, welche alle Fische ans Ufer beschwor. Alcina verliebt sich in Astolf, lockt ihn auf einen Wallfisch von den Andern weg, springt selbst darauf und

schwimmt mit ihm weg. Nach mehreren Tagen kommt sie auf diese Insel, die sie mit ihrer Schwester Morgana und Logistilla gemein hat. Morgana und Alcina sind aber schlecht und hätten der andern schon Alles geraubt, wenn nicht ein Golf und Gebirg sie von ihr trennten, Alcina war bald der Liebe des Astolf müde, und um nicht verrathen zu werden, verwandelte sie ihn wie alle frühern Liebhaber in eine Pflanze. Rüdiger fragt, um der Gefahr auszuweichen, nach Logistillens Land, hört von neuen Gefahren, die auf dem Weg dahin sind. Er umgeht Alcinens Stadt und stößt auf eine wilde Schaar, die ihm den Weg verwehrt. Er kämpft wüthend gegen sie. Zwei Jungfrauen endigen den Streit. Sie bitten Rüdiger in die Stadt und bitten ihn um Hülfe gegen die schreckliche Riesin Eriphyla.

Siebenter Gesang.

Rüdiger wird zur Riesin geführt, streckt sie nieder. Der Weg ist frei. Sie klimmen den Berg hinauf und kommen in ein Schloß, wo Alcina mit ihrem Hof ihnen entgegenkommt. Rüdiger wird ganz bezaubert, herrlich bewirthet und lebt hier herrliche Tage.

Bradamante sucht unterdessen angstvoll ihren Rüdiger. Die Zauberin an Merlin's Grotte weiß aber recht gut, daß Atlas den Rüdiger nur nach Alcinens Stadt geschickt, damit er von dem Krieg fern sein soll. Sie kommt Bradamanten entgegen, fordert ihr den Zauberring ab und verspricht ihr Rüdiger wieder herbeizuschaffen.

So geht diese Fee nach Alcinens Insel, erscheint in der Gestalt des alten Atlas dem schon ganz verweichlichten Rüdiger und macht ihm heftige Vorwürfe. Da sie ihn voll Scham und Reue erblickt, was durch den angesteckten Ring bewirkt ist, nimmt sie ihre eigentliche Gestalt als Fee Melissa wieder an und erzählt ihm von Bradamantens Liebe. Durch den Ring ist der ganze Zauber verschwunden, Alcine erscheint nun häßlich, Rüdiger betrügt sie, nimmt seine Waffen und ein schwarzes Roß auf Melissens Rath und geht heimlich weg, auf dem Weg zu Logistilla.

Achter Gesang.

Rüdiger wird auf dem Weg von einem Jäger Alcinens angefallen und besiegt ihn durch den bezaubernden Schild. Alcine merkt seine Flucht und sammelt alles Volk, um ihn zu Land und zur See zu verfolgen. Während ihre Stadt so unbewacht ist, geht Melissa in das Schloß, zerstört alle Zauberkraft, befreit alle in Pflanzen und Thiere verwandelte Ritter und schickt sie in ihre Heimath. Besonders dem Astolf gibt sie seine Waffen zurück, nimmt ihn hinter sich auf das Flügelpferd und kommt mit ihm noch vor Rüdiger in Logistillens Land an. —

Rinaldo erfüllt nun seinen Auftrag und begehrt Hülfe für den Kaiser, welche zugesagt wird. Darauf geht er nach England und erhält auch dort Hülfstruppen.

Angelika ist noch bei dem Zauberer Eremiten, der sie von Rinaldo befreit hat. Der Zauberer entbrennt nun selbst in sie und will sie behalten, aber Angelika entflieht. Der Zauberer schickt ihr einen seiner Geister nach, daß er sich in das Pferd einniste. Das Pferd läuft nun mit Angelika an die Küste, stürzt sich mit ihr ins Meer und schwimmt fort und setzt sie an ein wüstes Eiland. Der Zauberer kommt nach, versenkt sie, um seine Lust besser zu kühlen, in Schlaf, schläft aber selbst neben ihr ein. —

Auf dem Eiland Ebuda herrscht ein König, der eine schöne Tochter hat. Der Meergott Proteus liebt sie und schwängert sie. Der König, erzürnt, läßt daher die Prinzessin tödten und der erzürnte Proteus verwüstet mit seinen Ungeheuern schrecklich das Land. Ein Orakel räth, ihm täglich ein anderes Mädchen darzubieten, bis eins ihm ebenso gefällt wie die Prinzessin. Was ihm aber nicht gefällt, wird von einem Kraken gefressen. So wird denn täglich ein Mädchen geopfert. Das Volk zieht aus, um fremde zu fangen. Ein solcher Schwarm kommt auch auf Angelika's Insel, raubt sie und den Zauberer und führt sie nach Haus, um sie im Thurm aufzuheben, bis ihre Reihe kommt; dann wird auch sie an den Fels geführt. —

Kaiser Karl wird in Paris von den Mohren hart bedrängt. Roland ist mit eingeschlossen, macht sich bittre Vorwürfe, daß

er Angelika von sich gelassen, und schmachtet nach ihr und weint. Er träumt von ihr und dies bringt ihn so in Angst, daß er sich heimlich fortmacht. Der Kaiser ist wüthend über die Flucht seines Neffen, grade wo er ihn am meisten braucht. Sein Freund Brandimart geht weg, um ihn zu suchen. Da Brandimart zu lange ausbleibt, geht auch dessen Geliebte, Flördelise, in die Welt, um diesen zu suchen. Roland geht aber grad zum Feind.

Neunter Gesang.

Roland schweift in ganz Frankreich herum, seine Geliebte zu suchen. In der Bretagne kommt er an einen reißenden Fluß. Ein Mädchen will ihn nur mit dem Beding überfahren, daß er dem König von Irland helfe, die Insel Ebuda zu zerstören, deren Einwohner alle Weiber rauben. Roland verspricht's. Geht gleich zur See, wird aber von einem Sturm in die Schelde verschlagen. Ein Greis kommt dort zu ihm und bittet ihn, zu einer betrübten Jungfrau zu gehn. Er geht sogleich und die Jungfrau erzählt ihm ihre Geschichte. Sie ist Olympia, die Tochter des Grafen von Holland, und liebt Biren, den Herzog von Seeland. Nach dem Krieg mit den Sarazenen soll die Ehe vollzogen werden. Allein in seiner Abwesenheit hält Arbante, Sohn des Königs von Friesland, um ihre Hand an, welche abgeschlagen wird. Daher der König voll Zorn, bekriegt das Land, tödtet ihren Vater und ihre Brüder. Die letzte Stadt übergibt sich und sie dem Feind. Nun heuchelt die Jungfrau Einwilligung in die Ehe, entdeckt aber ihren Plan zwei Jünglingen, schickt den einen nach Flandern, um ein Schiff zu rüsten, und behält den andern bei sich. Biren kommt mit seinem Heer zu Schiff zurück. Der König geht ihm entgegen, besiegt und nimmt ihn gefangen und läßt nun seinen Sohn die Hochzeit schnell vollziehen. Doch der eine Jüngling lauert an dem Bett und erschlägt den Prinzen. Er flieht dann mit der Jungfrau ans Meer und schifft weg. Der König voll Wuth beschließt, Biren müsse sterben, wenn die Jungfrau nicht in einem Jahre (das fast verstrichen) in seiner Gewalt wäre. Da alle angewandten Mittel nichts geholfen, will die Jungfrau sich nun zum Tode stellen, traut aber der Tücke des Königs nicht und hat

daher jeden Ritter gebeten, auf die Erfüllung der Bedingung zu sehn, und bei der Auslieferung der Jungfrau sogleich den Biren befreien zu lassen. Roland verspricht alles, reist mit der Jungfrau nach des Feindes Land, läßt sie auf dem Schiff, geht nach Dortrecht, fordert den König heraus. Wird Roland besiegt, so will er dem König die Jungfrau ausliefern, wird er besiegt, soll er den Biren frei geben. Der König durch Arglist läßt den Roland umstellen und greift ihn vorn und hinten an, wird aber zuletzt von dem Ritter getödtet. Biren wird befreit, seiner Braut wiedergegeben, überläßt das Land der Obhut seines Vetters, und zieht weg, das ganze Friesenreich zu erobern, für welches er ein gutes Pfand in der Tochter des Königs hat. Roland will aber nach Irland.

Zehnter Gesang.

Indem Biren aber gegen Hollands Küste schifft, verliebt er sich in des getödteten Königs Tochter, die er als Gefangene mit sich führt. Ein Sturm verschlägt sie auf eine Insel. Während in der Nacht seine Gattin Olympia ruhig schläft, schleicht sich Biren davon zu Schiff und läßt sie ganz allein. Rüdiger zieht unterdessen seine heiße Straße, und kommt glücklich an den Golf, der Logistillens Reich begrenzt. Ein Fährmann setzt ihn über und ergeht sich in Logistillens Lob. Aber Alcina kommt mit ihrer Flotte an, und droht ihn schon zu fangen, als der bezauberte Schild alles lähmt und das von Logistillen herbeigesandte Heer sie in die Flucht schlägt. Alcinens ganze Flotte wird verbrannt und nur sie selbst entflieht auf einem kleinen Schiff. Rüdiger gelangt in Logistillens Schloß, findet dort Astolf und sehnt sich nach Haus. Er lernt erst das Flügelpferd regieren und reitet dann auf ihm mit Erlaubniß der Fee weg. Er kommt zuletzt in der Nähe von London an. Er findet da das Hülfsheer für den Kaiser Karl versammelt. Er fliegt dort wieder weit umher und findet endlich auf jener Insel Angelika am Strand angekettet. Er läßt sich nieder und will schon sie um ihr Schicksal fragen. Da sieht er das Ungeheuer aus dem Meer nach seiner Beute fahren und beginnt sogleich den Kampf mit ihm. Er besiegt es mit dem Zauberschild. Er erlöst die Schöne

von ihren Banden, nimmt sie mit auf sein Roß und läßt sie an Bretagnens Küste nieder.

Elfter Gesang.

Rüdiger will sich mit Angelika vergehn. Doch er hatte ihr bei dem Kampf mit dem Ungeheuer jenen Zauberring angesteckt, den er von Bradamante hatte und der früher der Angelika gehört hatte. Mit diesem macht sie sich jetzt plötzlich unsichtbar und Rüdiger sucht vergebens nach ihr. Sie stiehlt einem Hirten ein Pferd und will wieder zurück nach ihrem Orient ziehen. Während Rüdiger sucht, ist sein Flügelroß ausgerissen und er muß zu Fuß weiter gehn. Nach kurzer Zeit trifft er auf Bradamante, die wüthend mit einem Riesen kämpft. Bradamante wird durch einen Keulenschlag betäubt zu Boden geworfen, der Riese nimmt sie auf die Schulter und läuft weg, von Rüdiger wüthend verfolgt. Roland kommt nach der Insel Ebuda, sieht ein Weib angefesselt und den Kraken herbeischwimmen. Aber wie der Krake den Rachen aufsperrt, wirft er ihm einen ungeheuern Anker hinein, daß er offen stehn bleibt, und zieht ihn dann an dem Seil ans Land. Das Volk der Insel kommt herbei, erschrickt über die That, fürchtet Proteus' Zorn und will den Ritter zur Sühne ins Meer werfen. Allein Roland schlägt sie in die Flucht. Zugleich kommt ein Heer von Irland und richtet schreckliche Verwüstung auf der Insel an. Roland geht indessen zu der gefesselten Jungfrau, und findet — Olympia. Sie erzählt ihm ihre Geschichte und er bindet sie los. Irlands König, Obert, kommt dazu, erkennt seinen Freund Roland und verliebt sich in die Jungfrau. Er führt sein Heer nach Holland, bekriegt Biren, bringt ihn um und nimmt Olympia zur Frau. Roland kehrt nach Frankreich zurück und zieht da den ganzen Winter herum.

Zwölfter Gesang.

Roland trifft auf seinem Zug einen Ritter, der ein Mädchen entführt. Eilt ihnen nach in ein bezaubertes Schloß, wo der Ritter verschwindet. Er sucht emsig. Findet noch eine

Menge andre Ritter, die auch so angeführt waren, den Sakripant, Gradaß, Ferragu und Brandimart. Roland umläuft das Schloß und hört eine weibliche Stimme, die um Hülfe ruft, er geht wieder hinein und sucht überall. Rüdiger verfolgt seinen Riesen in dasselbe Schloß und erfährt dieselbe Zauberei wie Roland. Es war Atlas, sein Pfleger, der nur diese Zauberei anwandte, um den Tod in der Schlacht von Rüdiger abzuwenden. Angelika, durch den Ring unsichtbar, kommt auf ihrem Weg nach dem Orient in dasselbe Schloß und entdeckt sich da dem Sakripant, um ihn auf ihrem Zug zum Begleiter zu nehmen. Doch in demselben Augenblick kommen auch Roland und Ferragu dazu, erkennen sie und eilen ihr nach. Angelika verschwindet daher unsichtbar und läßt alle Drei stehn. Roland und Ferragu kommen hinter einander, und kämpfen um Rolands Helm, der an einen Baum gehängt wird. Sakripant reitet einstweilen weg auf Angelika's Spur. Angelika aber sieht unsichtbar dem Kampf zu und macht sich zuletzt den Spaß, den Helm wegzunehmen. Roland und Ferragu merken es und eilen nach verschiedenen Seiten nach. Angelika setzt sich indessen an eine Quelle und hängt den Helm an einen Baum. Ferragu trifft sie. Sie verschwindet. Ferragu nimmt den Helm und kehrt ins Lager bei Paris zurück. Angelika trostlos, daß Roland durch ihre Schuld den Helm verlor, zieht weiter. Roland kauft sich einen andern Helm und zieht wieder nach Paris. Er trifft grade auf die feindlichen Heere, die sich zusammenziehen, tödtet in einem Zweikampf einen Sarazenenprinzen, streckt eine ganze Schaar zu Boden, die ihn angreifen will, und zieht weiter, immer um Angelika zu suchen. Er gelangt in eine tiefe Grotte, wo ein altes Weib bei einem weinenden Mädchen sitzt, er fragt um ihr Leid.

Dreizehnter Gesang.

Das Mädchen ist Isabella, Tochter von Galiziens König und Sarazenin. Bei einem Turnier verliebt sie sich in den Prinzen von Schottland, Zerbin, der sie entführt. Er selbst kann die Entführung nicht vollbringen, weil er nach Schottland zurück muß. Sein Freund Oderich bringt für ihn Isabella glück-

lich aufs Schiff. Großer Sturm. Oderich springt mit Isabellen und Wenigen in einen Kahn. Kommt an die Küste, will Isabella Gewalt anthun, Isabella schreit um Hülfe, Volk kommt, Oderich entflieht. Nun hebt sie ein fremder Kaufmann auf, um sie dem Sultan zu verkaufen. Räuber dringen in die Grotte, werden aber alle von Roland erschlagen. Die Alte entflieht und Roland geht mit Isabella aus der Höhle. — Bradamante irrt in der Provence umher, voll Leid um Rüdiger. Merlin's Fee kommt, tröstet sie, erklärt, daß Alles Atlas' List und Betrug veranstaltet, räth ihr, nach jenem Zauberschloß zu gehen, dort werde ihr Atlas in Rüdigers Gestalt begegnen, aber sie solle ihn dreist tödten. Darauf berichtet sie ihr von Bradamante's weiblicher Nachkommenschaft aus dem Haus Este. Bradamante geht nun allein zum Schloß, und sieht davor den Zauberer in Rüdigers Gestalt im Kampf mit zwei Riesen unterliegen. Sie läßt sich bethören, glaubt, es sei wirklich Rüdiger. Der Zauberer entflieht ins Schloß, sie nach, und ist nun vom Zauberer gänzlich geblendet, daß sie Rüdiger gar nicht mehr erkennen kann. — Der Sarazenenkönig mustert vor Paris sein Heer.

Vierzehnter Gesang.

Musterung des Sarazenenheers. Mandrikart kommt eben bei dem Heere an, hört von Rolands Thaten, und sucht nach ihm, voll Begier sich mit ihm zu messen. Am Eingang eines Thales findet er eine Schaar Ritter, die die Tochter von Granadas König bewachen und sie zur Hochzeit mit Sarzas König begleiten. Er erschlägt sie alle, nimmt die Prinzessin Doralize auf sein Pferd, bringt die Nacht in einer Fischerhütte zu und reitet dann weiter. — Agramant mit seinem sarazenischen Kriegsrath beschließt den Sturm. Der Kaiser in Paris fleht mit dem Volk zu Gott um Schutz. Gott schickt den Engel Michael, das Christenheer in der Pikardie glücklich nach Paris zu führen und unter den Sarazenen Zwietracht zu entzünden. Der Engel findet die Zwietracht im Kloster und das Schweigen beim Schlaf, und schickt Beide an ihre Posten. So kommt Rinaldo mit dem Hülfsheer glücklich nach Paris.

Funfzehnter Gesang.

Furchtbarer Sturm. Rodomont vor Allen erobert die erste Mauer, springt über den Graben auf die zweite. Das Volk durch den Graben nach, wird aber dort vom Feuer verzehrt. Agramant stürmt unterdessen gegen das Thor. — Astolf erhält von Logistillen ein Buch, das ihn gegen Zauberränke schützt, und ein Horn, das durch seinen Schall Alles in Schrecken setzt, und verläßt zu Schiff die indische Insel. In Egypten kommt er an das Schloß eines Riesen, der alle Wandrer in einem künstlichen Netz fing und dann fraß. Das Horn setzt ihn aber so in Schrecken, daß er in sein eignes Netz fällt. Astolf legt ihn in Bande und führt ihn mit sich. An der Mündung des Nil trifft er einen unbesiegbaren Räuber im harten Kampf mit zwei Rittern, Gryph und Aquilant, die ihn nicht besiegen können. Astolf besiegt ihn und geht mit den andern nach Jerusalem, wo er seinen Riesen läßt. Gryph erfährt, daß seine Geliebte mit einem Buhlen in Antiochien ihn verrathen, und geht dorthin.

Sechszehnter Gesang.

Gryph trifft bei Damaskus seine Geliebte mit dem fremden Ritter, die eben zum Turnier reisen. Die Buhlerin weiß ihn zu überlisten durch Lüge, daß er glaubt, sie sei ihm entgegengezogen und der Andre sei ihr Verwandter. Alle gehn nach Damaskus. — Agramant stürmt bei Paris das Thor. Furchtbarer Kampf. Rodomont ist in der Stadt und wüthet mit Feuer und Schwert. Rinaldo kommt mit den Hülfstruppen vor der Stadt an, furchtbare Schlacht. Dem Kaiser wird das Wüthen des Rodomont gemeldet, er zieht gegen ihn.

Siebenzehnter Gesang.

Rodomont erstürmt schon die Hofburg, der Kaiser zieht mit seinen Rittern gegen ihn. — Der König von Damaskus gibt ein Turnier. Gryph mit den Andern zieht hin und wird von einem Ritter in sein Haus geladen. Der Ritter erzählt ihm

die Veranlassung zum Turnier. Sie war ein Abenteuer des Königs und seiner jungen Frau, ähnlich dem des Ulysses bei dem Cyclopen. Gryph geht zum Turnier mit der Buhlerin und dem Verräther Martan. Martan zeigt sich als feig und wird ausgelacht und beschimpft. Gryph überwindet alle. Sie ziehen wegen Martan's Schande weg. Nahe bei der Stadt legt sich Gryph schlafen; Martan nimmt seine Rüstung, sein Pferd, geht mit der Buhlerin in das Schloß und läßt sich als Sieger alle Ehre erweisen. Gryph erwacht, sieht den Verrath und erkennt nun die wahre Lage. Gryph voll Zorn, ist gezwungen, Martan's Rüstung zu nehmen, geht nach dem Schloß, wo er dem Gelächter ausgesetzt ist. Martan fürchtet die Entdeckung der Wahrheit und nimmt schnell Abschied. Gryph aber wird gebunden, auf einen Karren gesetzt und öffentlich dem Schimpf preisgegeben.

Achtzehnter Gesang.

Gryph wird vor dem Thore frei, seine Waffe zurückgegeben und macht nun seinem Grimm fürchterliche Luft. Viel Volk wird erschlagen. Es flieht in die Stadt zurück und zieht die Brücke auf. — Auf Rodomont stürzen acht Ritter und das ganze Heer ein. Doch er vertilgt viele Tausende, macht sich Bahn, entkommt an den Fluß, stürzt sich hinein und schwimmt weiter. Die Zwietracht hatte unterdessen begonnen und die Eifersucht dazu genommen. Als Rodomont ans Ufer kommt, erscheint ihm der Zwerg, der erzählt, wie seine Frau von einem Ritter (Roland), der alle Wächter erschlagen, fortgeführt worden sei. Rodomont geräth in Wuth. Kaiser Karl ordnet seine Schaaren aufs neue und eine furchtbare Schlacht beginnt. — Der König von Damaskus zieht Gryph mit 1000 Rittern entgegen. Gryph wehrt sich mit hohem Muth. Der König bewundert ihn, macht dem Kampf ein Ende und bietet Gryph jede Genugthuung an. Gryph's Bruder, Aquilant, hat Martan's Verrath erfahren, und zieht aus, den Bruder zu suchen. Er begegnet Martan und der Buhlerin mit seines Bruders Waffen, fesselt Beide und führt sie nach Damaskus. Die ganze Geschichte war indessen in der Stadt bekannt. Martan wird öffentlich durchgepeitscht, und um

Gryph zu ehren, ein neues Turnier ausgeschrieben. Astolf und Sansonett hören davon und ziehen aus gen Damaskus. Sie treffen die tapfere Marfisa, Astolfs Freundin, und sie zieht mit nach Damaskus. Als Siegespreis ist eine aufgefundene kostbare Rüstung aufgehängt, die Marfisa für die ihrige erkennt. Ein blutiger Streit beginnt darum. Der König erfährt's und gibt das Eigenthum der Besitzerin zurück. Sansonett siegt im Turnier. Alle Fünf ziehen dann gen Frankreich weiter zu Schiff. Vor Paris werden die Heiden endlich durch Rinaldo's Tapferkeit zurückgeschlagen und beziehen ein festes Lager. Medor und sein Freund wollen in der Nacht ihren getödteten König begraben, schleichen ins Lager und tödten viele Christen.

Neunzehnter Gesang.

Werden aber von Rittern eingeholt, der Freund getödtet, Medor tief verwundet. Angelika findet ihn, bringt ihn in eine Hütte, heilt ihn und wird von Liebe zu ihm verzehrt. Sie feiert die Hochzeit in der Hütte und will Medor mit nach dem Orient nehmen. Sie kommen durch Spanien. — Marfisa und die vier Ritter sind in großem Sturm. Werden an eine Küste verschlagen, wo Weiber herrschen und grausame Bedingungen der Freiheit machen. Einer von ihnen muß zehn Ritter bekämpfen und dann zehn Frauen genug thun. Marfisa trifft das Loos. Sie besiegt neun Ritter, aber der zehnte gleicht ihr an Tapferkeit. Die Nacht kommt, der Kampf wird verschoben und der Ritter lädt alle Fremde in sein Haus ein.

Zwanzigster Gesang.

Der Ritter erzählt seine Geschichte, und daß er Guido heiße, und die Geschichte der Stadt, und die Ursache der sonderbaren Bedingungen. Alle verabreden darauf, sich und ihn frei zu machen. In der Nacht wird ein Schiff gerüstet. Aber am Morgen sahen die Weiber die Flucht. Heftiger Kampf. Astolf braucht sein Horn und alles flieht. Aber vor Schrecken fliehen auch Marfisa und der Ritter auf das Schiff, segeln fort und lassen Astolf allein. Marfisa und die vier Ritter gelangen nach

Marseille, wo sie die vier Ritter verläßt. Diese gehen zusammen und kommen Abends in ein Schloß, wo sie mit Heuchelei empfangen, aber in der Nacht gefesselt werden und nur unter harter Bedingung loskommen sollen. — Marfisa begegnet an einem Fluß das alte Weib, das von jenem geraubten Mädchen vor Roland geflohen war. Sie nimmt sie über den Fluß eine Strecke hinter sich aufs Pferd. Ein Ritter mit einer hoffärtigen Dame begegnet ihr, welche sie beleidigt. Sie stößt den Ritter nieder und putzt mit der Dame Kleidern ihre Alte. Zerbin, der den Tod des Medor rächen wollte, begegnet ihr, lacht über die geputzte Alte, wird aber von Marfisa besiegt und muß nun die Alte unter seinen Schutz nehmen. Die Alte erkennt nun in Zerbin den Geliebten ihrer anvertrauten Isabelle und sagt ihm, wer sie ist, aber weder Bitten noch Drohungen vermögen sie aus Bosheit ein Wort von Isabellen zu sagen.

Einundzwanzigster Gesang.

Ein Ritter kommt entgegen, erkennt die Alte und schmäht in Wuth entbrannt auf sie. Zerbin kämpft mit ihm und verwundet ihn tödtlich. Der Ritter erzählt die schändliche Lebensgeschichte der Alten, die seinen eignen Bruder mit tausend moralischen Qualen ums Leben gebracht. Zerbin's Abscheu vor der Alten verwandelt sich in Zorn. Doch er muß mit ihr weiter ziehn.

Zweiundzwanzigster Gesang.

Astolf kommt nach vielen Wegen nach Rouen, steigt ab, um zu trinken. Der Zauberer springt auf sein Roß, Astolf ihm nach in jenes Schloß, wo alles verschwindet. In seinem von der Fee geschenkten Zauberbuche findet er das Mittel, den Zauber zu lösen. Er zertrümmert den Stein der Schwelle und das Schloß verschwindet. Alle Ritter zerstreuen sich. Er findet das Flügelpferd und eignet sich's zu, und wartet nun auf einen Ritter, dem er sein Roß schenken kann. Rüdiger und Bradamante haben sich, nachdem der Zauber verschwunden, mit Entzücken erkannt. Bradamante verlangt, er solle sich taufen lassen

und dann sie von ihrem Vater ordentlich freien. Sie machen sich auf den Weg. Ein weinendes Weib erzählt ihnen, daß im nahen Schloß ein Jüngling den Feuertod leiden soll, weil er viele Nächte zu seiner Geliebten geschlichen sei. Sie eilen zu dessen Rettung hin. Der Weg führt aber am Schloß vorbei, wo der Ritter mit jener hoffärtigen Dame (20. Gesang) wohnt und die vier Ritter Guido, Sansonett, Gryph und Aquilant durch Ueberfall im Schlaf gezwungen hat, jeden Ritter und jede Dame der Waffen und Kleider zu berauben. Während Rüdiger mit dem Sansonett kämpft und ihn zu Boden wirft, erkennt Bradamante den Ritter (Pinabel), der sie in Merlin's Grotte geworfen, geht wüthend auf ihn, er entflieht und sie ihm nach durch den Wald. Rüdiger besiegt den andern Ritter dadurch, daß der Schleier von seinem Zauberschild zerreißt, und senkt den Schild in einen Brunnen. Bradamante hat den Pinabel erschlagen und sucht nun vergebens den Weg zurück.

Dreiundzwanzigster Gesang.

Bradamante irrt, den Rüdiger suchend, umher, und kommt zuletzt an die Stelle des verzauberten Schlosses, wo noch Astolf steht. Sie erkennt ihren Vetter. Astolf gibt ihr sein Pferd und seine Lanze und entschwebt auf dem Flügelpferd. Bradamante zieht nun fort und kommt in die Gegend von Montalban, ihr Familienschloß, wo sie ihre Mutter und Brüder wußte. Sie will vorbei, doch ihr Bruder Alard kommt ihr entgegen, und sie muß auf dem Schloß bleiben. Sie schickt eine vertraute Dienerin an Rüdiger in die Abtei ab, wo sie ihn vermuthet, heißt ihn mit der Taufe eilen, und dann zu ihr aufs Schloß kommen, die Ehe zu vollziehn. Sie gibt ihr auch Rüdigers berühmtes Pferd mit. Rodomont begegnet ihr mit dem Zwerg, raubt ihr das Pferd, und geht weiter, um Mandrikant zu suchen. Zerbin kommt an den Ort, wo jener Ritter von Bradamante erschlagen war. Er läßt seine alte Begleiterin zurück, um den Thäter aufzusuchen. Nach vergeblichem Suchen kommt er mit seiner Alten nach dem Schloß Hauterive, wo der Vater des Erschlagenen in großer Trauer ist und dem Entdecker des Mörders großen Lohn verspricht. Die Alte sagt aus, Zerbin sei es gewesen.

Der Vater läßt Zerbin im Schlaf fesseln und er soll am Morgen geviertheilt werden. Als er aber auf die Richtstatt geschleppt wird, kommt grade Roland mit Zerbin's Geliebter, Isabella, an. Zerbin wird von Roland befreit und erkennt mit Entzücken die Isabella. Mandrikant kommt mit Doralizen angesprengt und fordert Roland, um mit ihm um sein berühmtes Schwert zu kämpfen. Sie kämpfen lange, endlich reißt der Gurt von Rolands Sattel, er fällt herunter, das andere Roß entläuft im Schrecken, trägt Mandrikant auf dem Rücken fort und Doralize folgt. Mandrikant fällt endlich mit dem Roß, das keinen Zaum hat, in einen Graben. Zu seinem Glück kommt Zerbins Alte vorbei, er raubt ihrem Pferd den Zaum und treibt es im Galopp mit der Alten fort. Roland bindet den Sattelgurt wieder fest und schwingt sich auf sein Roß. Dann trennt er sich von Zerbin und sucht den Heiden auf. Roland kommt endlich zu jenen Hirten und sieht noch eine Menge Spuren von seiner Angelika und Medors Liebesglück. Er erfährt von den Hirten die Untreue Angelika's umständlich und wird wüthend vor Eifersucht.

Vierundzwanzigster Gesang.

Roland rast fort und tödtet viele Menschen. — Zerbin und Isabella reiten weiter und begegnen dem Oberich, der sie betrogen. Er wird gefesselt zu ihnen vor Gericht geführt. Zerbin zweifelt, ob er richten oder verzeihen soll. Da sprengt die Alte auf dem zügellosen Pferd vorbei, die Zerbin zum Tod verrathen hatte. Zerbin verzeiht dem Oberich unter der Bedingung, daß er ein ganzes Jahr die Alte mit sich führe und sie beschütze. Oberich wird frei, hängt aber schon am ersten Tage die Alte auf, und wird später auch gehängt. — Zerbin kommt an den Ort wo Roland gerast hat, und hört von einem Bauer die Geschichte. Betrübt sammelt er die zerstreuten Waffen Rolands. Da kommt Flördelise weinend zu ihnen, die ihren Brandimart sucht. Zerbin hängt die Rüstung und Waffen Rolands an eine Fichte. Mandrikant kommt dazu und nimmt das Schwert weg, um das er vorher kämpfte. Er muß nun mit Zerbin darum kämpfen, und hat ihm schon acht gefährliche Wunden beigebracht, als die Jungfrau durch Bitten den Kampf beendigt. Zerbin

ist matt und dem Tode nah, Isabella liegt verzweifelnd bei ihm. Zerbin stirbt, Isabella will sich den Tod geben, aber ein Eremit hält sie ab, und geleitet sie und die Leiche nach der Provence. Mandrikart legt sich nach dem Kampf mit Doralizen ins Gras. Rodomont kommt und ein wüthender Kampf beginnt um die Jungfrau. Ein Bote kommt, erzählt von der übeln Lage des Mohrenheers; ein Stillstand wird geschlossen, bis die Sarazenen wieder im Glück seien.

Fünfundzwanzigster Gesang.

Rüdiger kommt an das Schloß, wo man den Jüngling zum Tod verdammt. Große Niederlage. Der Jüngling wird befreit und zieht mit Rüdiger davon. Er gibt sich diesem zu erkennen als Richardett, der Bradamante Zwillingsbruder und des Rinaldo Vetter. Er erzählt ihm seine Geschichte. Abends kommen sie zu Aldiger's Schloß. Aldiger verkündiget ihnen, daß seine Brüder Malagis und Vivian in Bertolaz Gefangenschaft seien. Rüdiger beschließt sie zu befreien. Er schreibt an Bradamante, daß er wegen der Noth der Sarazenen noch nicht zu ihr könne, steckt den Brief ein, um ihn später einem Boten zu geben. Am andern Tag zieht er mit den Andern zu der Stätte, wo die Auslieferung der Gefangenen an Bertolaz geschehn soll.

Sechsundzwanzigster Gesang.

Ein Ritter kommt auch an den Platz und fordert sie zum Kampf, doch Aldiger sagt, sie warten hier auf eine Feindesschaar, um seine Brüder zu befreien. Der Ritter will an ihrer Seite kämpfen, es ist Marfisa. Bald kommt eine große Schaar, und von der andern Seite das Heer des Bertolaz. Kampf. Das Heer wird besiegt, die Brüder befreit. Man lagert sich an einer von Merlin's vier Zauberquellen, wobei allerlei Figuren in Marmor gehauen sind. Unter andern auch ein Bild, das auf Ariost's Zeiten hindeutet. Ein Ungeheuer, das von Franz I. von Frankreich, von Kaiser Max, Karl V. und Heinrich VIII. umgebracht wird. Brandamantes Dienerin kommt und erzählt, daß Rodomont des Rüdigers Roß weggenommen. Rüdiger geht

schnell nach dem Ort, wo Rodomont noch mit Mandrikart kämpfen soll um Doralize. Doch der Kampf war bekanntlich eingestellt und die Drei waren auf anderm Weg weiter geritten. Rodomont mit den Beiden kommt an die Quelle, wo Marfisa mit den Rittern lagert. Mandrikart fordert die Ritter, und besiegt Vivian, Malagis, Aldiger und Richardett. Er will Marfisa als Beute nehmen, aber Marfisa kämpft mit ihm, bis Rodomont, weil er zu den Sarazenen eilt, sie trennt. Rüdiger schickt die Dienerin mit seinem Brief zu ihrer Herrin, Bradamante zurück, und kommt zu Mandrikart, findet sein Roß und fordert diesen zum Kampf. Rodomont will auch hier Vermittler sein, wegen d.r Bedrängniß der Sarazenen. Auch Marfisa will sie trennen. Der Kampf entspinnt sich aus zornigen Worten. Rüdiger bekommt einen Schlag, daß ihm das Schwert aus der Hand fällt und sein Roß entläuft. Marfisa haut dafür den Mandrikart auf das Haupt. Rodomont hinter Rüdiger, Richardett hinter Rodomont, Vivian bringt Rüdiger sein Schwert. Malagis sendet einen Zauberer in Doralizens Roß, dieses flieht in großen Sprüngen weg. Rodomont und Mandrikart ihr nach. Marfisa und die Andern schieben nun ihre Rache bis zur Ankunft bei den Sarazenen auf und gehen dorthin.

Siebenundzwanzigster Gesang.

Rodomont und Mandrikart verfolgen die Doralize bis nach Paris. Große Schlacht bei Paris. Die Christen werden besiegt. Der Engel rettet sie wieder durch die Zwietracht. Jetzt verlangen aber die Ritter den Zweikampf. Der Sarazenenkönig will sie abhalten; umsonst. Das Loos wird gezogen; erst Rodomont und Mandrikart, dann Rüdiger und Mandrikart, dann Rüdiger und Rodomont, zuletzt Marfisa und Mandrikart. Während Mandrikart sich rüstet, erkennt Gradaß des Roland Schwert, das eigentlich ihm gehört, fängt darüber Streit an und will mit Mandrikart drum kämpfen. Rüdiger besteht auf der Ordnung des Looses. Ein toller Kampf beginnt, den aber der König schlichtet. Marfisa hat den Zwerg Brunell erkannt, der ihr ihr Schwert gestohlen. Sie reißt ihn zu sich aufs Pferd, und zieht nach einem nahen Thurm, indem sie sagt, sie wolle ihn in

drei Tagen hängen, wenn Niemand für ihn kämpfe. Der König will entrüstet nach und mit ihr kämpfen, wird aber abgehalten. Der König strebt nun Rodomont und Mandrikart vom Streit abzuhalten, und man kommt endlich überein, daß der, welchen Doralize selbst wählen würde, ihr Gatte sein solle. Doralize erwählt Mandrikart. Rodomont, beleidigt, will den Kampf erneuen, allein da der König es verbietet, so reitet er trotzig vom Lager weg. Sakripant will ihm nach, doch da er erst eine Jungfrau aus dem Wasser ziehen muß, verliert er seine Spur. Rodomont kommt grimmig bis zur Saone, kehrt in ein Wirthshaus ein und läßt sich vom Wirth eine Geschichte über untreue Weiber erzählen.

Achtundzwanzigster Gesang.

Der Wirth erzählt die Novelle von den untreuen Frauen. Den Rodomont treibt der Gram immer weiter nach dem Meer. In der Nähe von Montpellier gefällt es ihm und er bleibt dort. Isabella kommt mit dem Eremit und Zerbins Sarg des Wegs. Rodomont fühlt Liebe zu ihr.

Neunundzwanzigster Gesang.

Rodomont trägt ihr seine Liebe an. Der Mönch eifert dagegen, und beredet sie ins Kloster, bis der Ritter diesen im Zorn ins Meer wirft. Er drängt nun die treue Isabella mit seiner Liebe so, daß sie sich nur durch den Tod befreien kann. Sie gibt vor, ihm ein Kraut zu bereiten, das ihn unverwundbar mache; bestreicht sich selbst zur Probe damit, bietet ihm ihren Hals dar, und er haut ihr den Kopf ab. Er baut ihr ein großes Mausoleum, und über den Fluß eine lange schmale Brücke, auf der er jeden hinüberziehenden Ritter bekämpft und die Waffen der ins Wasser Gefallenen als Trophäen bei dem Grab aufhängt. Roland kommt in seiner Raserei nackt an die Brücke. Rodomont will ihn als Bauer eben umspannen, um ihn in den Fluß zu stoßen, als Flördelise erscheint, die ihren Brandimart sucht. Roland packt Rodomont und wirft sich in den Fluß, er schwimmt schnell heraus und geht weiter, Rodomont kommt später

heraus. Roland kommt zuletzt nach Spanien, und ruht sich aus, als grade darauf Angelika mit Medor des Wegs kommt. Erschrocken entflieht sie, Roland ihr nach, Medor schlägt nach ihm mit dem Schwert, doch Roland tödtet sein Pferd durch einen Faustschlag. Beinahe hat er schon Angelika ergriffen, als sie mit ihrem Ring sich unsichtbar macht. Roland, der in seiner Raserei nicht weiß, was er thut, reitet ihr Pferd halb todt, dann läßt er sichs nachlaufen, dann schleift er's todt, bricht in die Höfe ein und verwüstet Alles.

Dreißigster Gesang.

Roland, immer das Pferd nachschleifend, rast durch Spanien, erschlägt einen Hirten, nimmt dessen Roß, und reitet's todt, und so noch viele Pferde, deren Herrn durch ihren Tod immer neue liefern. Verheert halb Malaga. Bei Gibraltar schwimmt er hinüber nach Afrika. — Mandrikart soll noch mit Rüdiger und Gradaß um sein Schild und Schwert kämpfen. Der König will nur Einen Kampf und das Loos entscheidet für Rüdiger. Rüdiger tödtet den Mandrikart im heißen Kampf. Bradamante erfährt von der Botin, daß Rüdiger nach Paris zu den Sarazenen ist, und verzehrt sich in Liebe und Sorge. Ihr Bruder Rinaldo kommt zu ihr aufs Schloß Montalban. Geht aber nach einigen Tagen und nimmt alle Brüder und Vettern mit zu Karls Heer.

Einunddreißigster Gesang.

Sie kommen auf ihrem Weg zu einem schwarzen Ritter und heben mit ihm Kampf an. Der Ritter wirft erst Richardett zu Boden, dann Alard, dann Guiscard. Rinaldo läßt alle nach Paris fortziehen und beginnt nun einen langen Kampf mit dem Schwarzen. Die Nacht endet ihn. Rinaldo führt den Ritter mit sich zu den Andern ins Zelt und erkennt dort in ihm seinen Bruder Guido. Alle ziehen zusammen weiter, und treffen auf Gryph und Aquilant, die sich ihnen anschließen, und Flördelise, die dem Rinaldo erzählt, wie sein Vetter Roland herum-

rase, wie sein Schwert und Roß von Heiden genommen sei. Auch Sansonett schließt sich an. Rinaldo mit den Andern fällt nun ins Heidenlager und verbreitet Schrecken. Der Kaiser, der es wußte, macht zugleich einen Ausfall. Flördelise sieht ihren Brandimart wieder, erzählt ihm von Rolands Raserei, und dieser zieht nun grade mit ihr aus der Schlacht weg auf Rolands Spur. Sie kommen an Rodomonts Brücke. Heftiger Kampf. Beider Rosse fallen ins Wasser. Brandimart ist dem Ertrinken nahe, wird von Rodomont aus dem Wasser gezogen, entwaffnet und in den Thurm gesperrt. Flördelise will weg, um Rinaldo und die Andern zu Hülfe zu rufen. Die Sarazenen werden zu Tausenden geschlagen. Der König Agramant entflieht mit dem Rest nach Arles. Auch der verwundete Rüdiger wird mitgenommen. Allein Gradaß widersteht, sucht den Rinaldo auf und fordert ihn.

Zweiunddreißigster Gesang.

Der Sarazenenkönig Agramant läßt von Arles aus den Rodomont durch große Versprechungen zu Hülfe bitten, doch umsonst. Aber Marfisa stellt sich wieder bei ihm ein, Brunell wird gehenkt. Bradamante verzehrt sich in stillem Gram. Ein Ritter kommt von Arles, und erzählt ihr das Gerücht, daß Rüdiger einen Bund mit Marfisa habe, und daß das Bündniß nächstens vollzogen werden soll. Er erweckt schreckliche Eifersucht. Bradamante will sich tödten, doch beschließt sie, sich erst an Marfisa zu rächen. Auf ihrem Weg begegnet sie einer Botin von der Königin von Island, die an den Kaiser einen prächtigen Schild bringen soll. Der Kaiser soll ihn seinem tapfersten Ritter geben, und wenn einer der drei Ritter, die die Botin begleiten, diesen Ritter besiegt, so gehört ihm der Schild und die Hand der Königin. Die Nacht überfällt Bradamante auf ihrem Weg. Ein Hirt zeigt ihr Tristan's Schloß, sagt ihr aber, dort müsse sich jeder sein Obdach erkämpfen. Sie kommt an das Schloß, es ist schon von den drei Rittern von Island besetzt, mit denen sie also kämpfen muß. Sie besiegt alle drei und geht ins Schloß. Der Schloßherr erzählt eine Novelle über den Grund jenes Brauchs zu kämpfen.

Dreiunddreißigster Gesang.

Der Saal ist voll Bilder, die Frankreichs Zukunft zeigen, von Merlin gemalt, wonach alle, die Italien unterjochen wollten, dort ihren Untergang fanden; alle, die ihm Hülfe und Nutzen brachten, zu Ehre kamen. Am andern Morgen will Bradamante weiter ziehen, wird aber von den Rittern aus Island noch einmal gefordert und wirft sie nochmals hin. Die drei vor Scham und Wuth werfen ihre Waffen weg, und schwören, nicht eher sie zu nehmen und zu reiten, bis sie einmal Waffen und Pferd erbeutet. — Rinaldo und Gradaß kämpfen um das Roß. Dieses wird unterdessen von einem Drachen angefallen. Beide Ritter laufen dem geflüchteten Pferd nach. Gradaß, der beritten ist, findet es zuerst, macht sich damit fort nach Arles und nimmt ein Schiff nach Indien. — Astolf durchwandert auf seinem Flügelpferd die Welt und läßt sich zuletzt in Nubien nieder. Der dortige König ist von den Harpyen geplagt. Astolf verjagt sie durch den Ton seines Horns.

Vierunddreißigster Gesang.

Astolf verfolgt die Harpyen bis ans Thor der Hölle und steigt nun selbst hinein. Er sieht die Weiber, welche auf Erden zu spröd waren. Lydia, eine lydische Prinzessin, erzählt ihm ihre Geschichte, wobei manche Idee aus der Herkulessage entlehnt ist. Astolf reitet weg, und kommt auf dem höchsten Berg ins irdische Paradies, er sieht dort die Patriarchen und Johannes. Dieser sagt ihm unter Anderm, daß Roland so gestraft sei, weil er aus Liebe zu einer Heidin die Christen im Stich gelassen. Daher müsse er ein Vierteljahr im Wahnsinn bleiben. Astolf solle ihm dann die Arznei bringen, die er aber erst mit ihm im Mond holen müsse. Sie treten also die Reise nach dem Monde an. Astolf sieht dort viel symbolische Dinge. Auch Rolands Verstand sieht er in einer Flasche, die er mitnehmen muß.

Fünfunddreißigster Gesang.

Astolf sieht ferner die Fäden von vielen künftigen Leben (Schmeichelei dem Hippolit von Este), und sieht, wie manche

Leben der Vergessenheit, andre der Unsterblichkeit gegeben werden. Bradamante zieht unterdessen nach der Provence. Flördelise ruft sie zum Beistand. Sie kommt an den Thurm, wirft im Kampf den Rodomont vom Pferd. Er schickt nach dem Vertrag einen Boten nach Algier, um alle seine Gefangenen zu befreien, und verschwindet dann aus Scham. Bradamante nimmt von dem Mausoleum alle christlichen Waffen ab, worunter auch Sansonetts waren, und verschließt sie in den Thurm. Hierauf nimmt sie Flördelise mit sich nach Arles. Dort schickt sie dieselbe mit Rüdigers Roß, das sie von Rodomont erobert, zu Rüdiger, und läßt ihn der Treulosigkeit anklagen und zum Kampf fordern. Flördelise vollführt den Auftrag, nimmt dann ein Schiff, um Brandimart zu suchen. Man hört die Herausforderung der Bradamante und viele Ritter drängen sich zum Kampf. Die zwei ersten werden gleich aus dem Sattel gehoben, der dritte ist Ferragu, auch er fällt.

Sechsunddreißigster Gesang.

Auch Marfisa kommt zum Kampf. Sie wird dreimal wüthend niedergeworfen. Der Kampf hat auch aus dem Christenheer viele Ritter herbeigelockt und es kommt zur Schlacht. Bradamante ficht mit Muth und streckt viele Heiden nieder. Rüdiger erkennt sie und strebt sie zu sprechen. Sie winkt ihm endlich in ein abgelegenes Thal. Auch Marfisa folgt ihnen. Bradamantes Eifersucht wächst dadurch. Sie wirft Marfisa nochmals mit dem Speer zur Erde. Beide kämpfen wüthend mit den Schwertern. Rüdiger sucht sie zu trennen, reißt ihnen die Waffe aus den Händen. Marfisa wüthet nun gegen Rüdiger. Beide kämpfen wüthend. Da tönt aus einem nahen Grab eine Stimme und ruft vom Kämpfen ab, und beweist durch eine lange Geschichte, daß Rüdiger Marfisens Bruder ist. Es war Atlas' Stimme. Erkennung, Willkommen, und Bradamante ist beruhigt. Rüdiger erzählt die ganze Geschichte ihrer Ahnen von Troja an und wie Agramant seinen Vater erschlagen. Marfisa macht Rüdiger Vorwürfe, daß er seines Vaters Tod noch nicht gerächt, und schwört, ihn selbst zu rächen. Rüdiger entschuldigt sich damit, daß er von Agramant viele Wohlthaten

genossen. Es wird ausgemacht, daß er wieder zu Agramant gehn und ihn unter einem guten Vorwand verlassen soll.

Siebenunddreißigster Gesang.

Rüdiger will eben gehen, da hört man Klagen in der Nähe. Es ist die Botin von Island mit ihren zwei Frauen; in einem Schloß wurden sie der Kleider halb beraubt, das Schild weggenommen und die Ritter gefangen gehalten. Rüdiger und seine Damen nehmen sie aufs Pferd und ziehen nach dem Schloß. Sie hören schon von Weitem in einem Dorf voll Weiber, daß der Tyrann des Schlosses alle Weiber von ihren Männern jagt, und diese behält, weil er zwei Söhne durch Liebe verlor. Alle fremde Frauen werden von ihm geschlachtet, ihre Ritter gefangen, und nur frei gelassen, wenn sie schwören, alle Frauen zu hassen. Die Drei ziehen auf dem Weg zum Schloß, befreien eine Alte, die hinaufgebracht werden soll. Als sie in der Burg sind, erlegen sie viele Knechte, betäuben den Herrn durch einen Faustschlag; er wird gebunden und mit Qualen von dem Volk getödtet.

Achtunddreißigster Gesang.

Bradamante und Marfisa gehn ins Christenlager vor Arles. Marfisa wird dort getauft. Astolf kehrt mit der Flasche von Rolands Verstand nach Nubien zurück und hetzt den König zum Krieg gegen Agramants Staaten. Agramant hält bei der Nachricht von dieser Gefahr Kriegsrath. Ein Zweikampf soll das ganze Schicksal beider Heere und Länder entscheiden. Rinaldo und Rüdiger sind zum Kampf ausersehn. Der Vertrag wird beschworen und der Kampf beginnt.

Neununddreißigster Gesang.

Rüdiger kämpft lässig, mit Fleiß. Agramant wird darüber wüthend. Die Fee hetzt ihn in Rodomonts Gestalt, den Kampf ihm zu übertragen. Der König eilt in die Schranken, gegen den Vertrag. Daher entsteht eine wüthende Schlacht. Astolf

sammelt sein Heer in Afrika, befreit noch in Algier den Sansonett und Brandimart, und will nach Frankreich Karln zu Hülfe. Auch Flördelise kommt bei Brandimart an. Der tolle Roland hat unterdessen im Lager Astolfs schrecklich gehaust. Alle Ritter fallen über ihn her, um ihn zu binden und dann zu heilen. Nach vieler Mühe gelingt es und Roland erhält seinen Verstand wieder. Agramant, hart bedrängt, geht mit seinem Volk zu Schiff, um nach Afrika zu segeln. Doch er fällt unter Astolfs Flotte. Heiße Seeschlacht.

Vierzigster Gesang.

Agramant entflieht auf einem Nachen aus der Seeschlacht. Astolf und Roland mit ihrem Heer bestürmen nun die Stadt Biserta. Brandimart ist der erste über der Mauer. Die Stadt wird erstürmt und geplündert. Agramant sieht seine Hauptstadt brennen und will sich tödten. Ein Sturm verschlägt ihn auf eine Insel, wo auch Gradaß angekommen. Dieser erbietet sich mit Roland zu kämpfen und dann mit leichter Mühe alle übrigen Feinde zu zerstreuen. Sie schicken an Roland und fordern einen Zweikampf zu dreien. Rüdiger kann sich noch nicht von Agramant trennen, er geht nach Marseille, ein Schiff zu suchen, und findet dort die Flotte der Sarazenen in Gefangenschaft. Er macht sogleich einige Hundert nieder. Der Anführer der Christenflotte, der in Biserta von Astolf befreite Dudo, Vetter der Bradamante, kommt ihm entgegen. Kampf. Rüdiger siegt, verlangt Befreiung von sieben Mohrenfürsten, nimmt ein Schiff und eilt mit ihnen nach Afrika.

Einundvierzigster Gesang.

Heftiger Sturm. Die Mannschaft geht unter. Rüdiger rettet sich auf einen Felsen, und das Schiff wird ans Ufer getrieben, wo Roland ist. Er geht hin, findet darin Rüdigers Waffen, nimmt das Schwert für sich, gibt die Rüstung dem Olivier, das Pferd dem Brandimart, die neben ihm gegen Agramant, Gradaß und Sobrin kämpfen sollen. Sie reisen nun nach

der Insel, die zum Kampfplatz ausersehn ist. Rüdigern erwacht beim Schwimmen das Gewissen, er gelobt ein Christ zu werden und rettet sich auf den Fels. Ein Eremit tauft ihn da, berichtet ihm dann von seiner Zukunft, seinem frühen Tod, der Rache und dem ganzen Stamm von Este. Roland und die Andern in furchtbarem Kampf. Brandimart wird getödtet.

Zweiundvierzigster Gesang.

Roland tödtet aus Rache Agramant und Gradaß. Sobrin wird verwundet weggetragen. Rinaldo erfährt von Angelika's Untreue und ihrer Abreise mit Medor. Von Eifersucht erfüllt, zieht er aus sie zu suchen. In einem Wald greift ihn ein Ungeheuer an, er setzt sich auf sein Pferd (Symbolisirt die Eifersucht). Ein Ritter (Symbolisirt die Verachtung) befreit ihn davon und heilt ihn ganz von seiner Liebe. Er hört von Rolands Kampf und will hinziehen. Am Po lädt ihn ein Rittersmann in sein Schloß. Ganz das Schloß von Ferrara. Gelegenheit zum Lob der Este. Ein Becher Wein wird gebracht, aus dem der Gattin Treue oder Untreue geprüft werden kann.

Dreiundvierzigster Gesang.

Rinaldo verweigert die Probe. Der Ritter erzählt ihm, wie er durch sie um die Treue seiner Gattin gekommen sei. Rinaldo zieht zu Schiff weiter, der Schiffer erzählt ihm wieder eine Novelle von der Untreue eines Weibes. Rinaldo kommt endlich zu Roland, da dieser eben gesiegt. Schmerz um Brandimart. Sie gehen zu Astolf. Flördelisens Schmerz. Brandimart wird feierlich in Sicilien begraben. Flördelise baut sich neben dem Grab eine Zelle und stirbt bald. Olivier war im Zweikampf unter sein Pferd gekommen und hatte sich den Fuß zerquetscht und heftige Schmerzen. Alle reisen mit ihm zu dem Eremiten, der den Rüdiger getauft, und dieser heilt ihn sogleich durch Gebet. Auch Sobrin wird hingebracht, geheilt und läßt sich taufen. Alle erkennen nun auch Rüdiger als Christen und begrüßen ihn.

Vierundvierzigster Gesang.

Rinaldo verspricht Rüdiger seine Schwester Bradamante. Alle gehn nach Marseille, wo auch Astolf mit dem Flügelpferd ankommt, dem er die Freiheit gibt. Alle gehn zum Kaiser nach Paris und werden dort als die Retter des Landes freudig empfangen. Rinaldo sagt seinen Eltern, daß er seine Schwester Rüdiger versprochen. Doch diese, welche sie schon dem Prinzen von Konstantinopel versprochen, sind darüber erzürnt und schlagen es ab. Bradamantes Trauer. Rüdigers Schmerz. Bradamante geht zuletzt zum Kaiser, und bittet ihn, ihr nur den zum Gemahl zu geben, der sie besiegt hat, was bewilligt wird. Doch ihre Eltern bringen sie auf ihr festes Schloß, an den Pyrenäen. Rüdiger will den Kaiser und den Prinzen der Griechen umbringen. Er zieht fort und kommt nach Belgrad, wo grade der Kaiser und der Prinz in einer Schlacht mit den Bulgaren ist. Die Bulgaren werden zurückgeschlagen, ihr Fürst getödtet, doch Rüdiger an ihrer Spitze schlägt die Griechen in die Flucht. Die Bulgaren wollen ihn zum Fürsten. Doch er verfolgt immer den Prinzen Leo; dieser kommt glücklich über den Fluß. Rüdiger reitet die ganze Nacht und bleibt endlich in einem Wirthshaus bei einem Schloß.

Fünfundvierzigster Gesang.

Der Schloßherr läßt Rüdiger im Schloß fesseln. Er wird zum Kaiser gebracht, von dessen Schwester, deren Sohn er in der Schlacht getödtet, in einen Thurm geworfen und gequält. Bradamante kommt mit ihrem Vater wieder nach Paris und trauert um den abwesenden Rüdiger. Der Prinz Leo aber, der schon in der Schlacht den Rüdiger bewundert und geliebt, geht heimlich zum Thurm, und befreit Rüdiger, der nun voll Dankbarkeit ist. Indessen erfährt auch der Prinz, daß Bradamante nur ihren Sieger zum Gemahl will. Er dringt in Rüdiger, für ihn zu kämpfen. Rüdiger muß aus Dankbarkeit den Bitten weichen. Beide kommen in Paris an und der Kampf wird vorbereitet. Rüdiger, der in entsetzlicher Lage ist, macht sich ganz

unkenntlich. Der Kampf dauert bis zum Abend, wo dann der vermeinte Leo als Sieger und Bradamantes Gemahl ausgerufen wird. Rüdiger sprengt ins Weite und ruft in seiner Qual den Tod an. Bradamante ist ebenso gequält. Marfisa aber tritt vor und erklärt, daß Bradamante Rüdigern schon lange gehöre, Leo solle drum mit diesem kämpfen. Leo schickt nach seinem unbekannten Ritter, um diesen wieder zum Kampf mit Rüdiger vorzuschieben. Rüdiger wird überall gesucht und nicht gefunden.

Sechsundvierzigster Gesang.

Leo geht selbst ihn zu suchen. Die Fee Melisse führt ihn zu ihm, der sich dem Hungertod geweiht hat. Leo dringt mit Bitten in ihn, sein Leid zu sagen. Rüdiger erzählt die ganze Geschichte. Leo bewundert den Edelmuth, will ihm aber darin nicht weichen und entsagt Bradamanten. Sie gehn nach Hof, wo Rüdiger freudig erkannt wird. Leo erzählt von dessen Edelmuth und Bradamantes Vater nimmt ihn gerührt als Schwiegersohn an. Die Bulgaren schicken eine Deputation, um Rüdigern als ihrem König zu huldigen. Die Fee Melisse besorgt das Ehebett, unter einem merkwürdigen Zelt, auf welchem die ganze ruhmreiche Geschichte des Kardinals Hippolit gestickt war. Die Hochzeit wird glänzend gefeiert. Als sie beim Mahle sitzen, kommt plötzlich Rodomont und fordert den Rüdiger zum Kampfe. Nach langem schweren Kampf wird Rodomont getödtet.

Arioſt's Eigenthümlichkeit gehört im Ganzen mehr seiner Zeit an, während die des Dante mehr aus seinem Charakter hervorging. Wir bemerken überhaupt, daß die Poesie, je näher sie noch dem Anfang ihrer Entwicklung ist, sich desto reiner und abgeschlossener hält, und daß sie je nach den Stufen ihrer künstlichen Ausbildung sich den Einflüssen der Zeit mehr öffnet und von dem Geist und der Richtung derselben abhängiger wird. Bei dem italienischen Ritterepos, welches überhaupt nur ein Kunstprodukt war, läßt sich diese Wirkung des Zeitgeistes, die grade im 15. Jahrhundert sehr mächtig war, besonders deutlich

erkennen, und wir müssen sie daher in kurzen Umrissen erst im Allgemeinen verfolgen, um die speziellen Eigenschaften der Ariostischen Muse besser erklären zu können.

In den ersten italienischen Bearbeitungen im 14. Jahrhundert zeigt sich noch ganz das Uebergewicht des fremden Stoffes, und daher ein genaues Anlehnen an denselben, nur eine Uebertragung des fremden Charakters. So sind noch die **Reali di Francia** ganz in dem altfranzösischen Geist geschrieben und zeigen noch die alte Einfachheit des Ritterthums mit treuer Liebe und Keuschheit der Frauen, tüchtiger Gesinnung, Freundschaft der Männer, Heiligkeit des Bandes zwischen Lehnsherrn und Vasallen, und was dem Ganzen die Einheit gibt, ist die aus den französischen Epen gleichfalls herübergeholte Idee von der Ausbreitung und Vertheidigung des Christenthums durch die Waffe der Ritter. Jemehr aber die fremden Sagen in der italienischen Nation einheimisch wurden, jemehr sie in die italienische Gesinnung eindrangen, destomehr ging ihre Natürlichkeit, die ja blos auf der Nationalität beruht, verloren, und sie wurden eine bloße Kunstform, als welche sie allein in so später Zeit sich erhalten und fortbearbeitet werden konnten, während in Frankreich die Zeit des natürlichen Epos längst vorüber war. An dieser Form spiegelt sich die welterschütternde Veränderung ab, die das Mittelalter schloß, und grade in der einseitigen Weise, wie sie in Italien allein wirken konnte.

Das Ritterthum war in Italien erstorben, das Lehnwesen längst verschwunden, kein Kaiser, kein angestammtes Fürstenhaus mehr. Aus den Comptoiren gingen ganz neue Dynastien hervor, die mit den alten Verhältnissen der Fürsten und Ritter durch nichts zusammenhingen. Also das Mittelalter war in diesen Staaten wie abgeschnitten, selbst der einzige Faden, der sie noch daran festhalten konnte, die Kirche, wirkte nicht mehr conservativ, denn mit ihr waren die Republiken und neuen Dynastien in heftigem Streit. Die Kreuzzüge mit ihren Erinnerungen und Folgen störten diese Umwandlung in Italien gar nicht, denn die Italiener hatten nur mittelbar und zum Zweck des Handels damit zu thun; und grade der aufblühende Handel beförderte diese Umwandlung und übte eine praktische Verständigkeit. Die Umwandlung wurde aber am meisten befördert durch

das Studium der Alten, welches einen großen Zeitraum voll Lebensregung und Entwicklung und Thatkraft vor den betrachtenden Geist stellte und höhere Lebensansichten gab. Daher erlitten die Lehren der Kirche, obgleich diese in allgemeiner Anerkennung blieb, doch von vielen Seiten her wichtige Anfechtungen, und grade von den Gelehrten, die mit dem Alterthum vertraut waren. Der Geist hatte seine Fesseln zerbrochen und bedeutende Stimmen wurden gegen die Hierarchie laut. Die Mißbräuche der Kirche und die beengenden Lehren des Mittelalters wurden mit Spott und Ernst angegriffen. Die Diener der Kirche hatten sich an die Stelle der Religion gesetzt und ihr schlechter Wandel hatte auch dieser in der Achtung geschadet. Daher hatten die mit diesem Zustand Unzufriednen entweder neue Lehren aufgestellt, die mit der Zeit in besserer Harmonie standen, oder sie waren in Folge der allgemeinen Sittenlosigkeit in Epikureismus, Atheismus, Leugnen der Unsterblichkeit gesunken, wie sich denn für solche Lehren ganze Sekten in Italien bildeten. Das Toben der Kirche, ihr thätiger Haß, ihr Kriegführen gegen solche emancipirte Republiken beförderte nur ihr Sinken in der öffentlichen Meinung.

Also selbst die Kirche war nichts Nationales mehr. Doch war sie vorher das einzige Medium gewesen, das die Verpflanzung der fremden Sagen und Epen nach Italien beförderte. Denn nur dadurch, daß die Kirche neben dem nationalen Ritterthum in Frankreich das Hauptinteresse in den Epen war, konnten diese bei den Italienern auch eine nationale Bedeutung erhalten. So wanderten sie aus Frankreich herüber, wurden begierig aufgenommen und erregten einen gleichen Eifer der Bildung. Aber nun fehlte in Italien die Grundbedingung eines Nationalepos, eine kräftige Volksbildung, die sich in Stürmen, in dem Drängen eines Nationalfeindes bewährt hatte, die in geheiligten Sagen von Geschlecht zu Geschlecht in Bewußtsein blieb und sich darin nach Verhältniß der Zeiten weiter entwickelte; es fehlte ein handelndes Leben, eine bewegte Gegenwart, welche durch die Aehnlichkeit der Verhältnisse die in den Sagen verherrlichte Zeit wieder recht lebendig vor die Anschauung brachte, das in den Sagen gewährte Nationalgefühl kräftigte und die allgemeine Stimmung so erhöhte und begeisterte, daß der einfache

Stamm der Sagen sich zur Blüte der Kunstform verschönte und entwickelte.

Dies Alles fehlte den Italienern. Erinnerung einer kräftigen Vorzeit lebte nicht in dem Volk. Es gab wol eine kräftige Vorzeit, aber diese gehörte nicht den Italienern, sondern den Ketzern. Mit diesem einen Begriff und was damit zusammenhing, hatte die Kirche die ganze Nationalität der Italiener zerstört. Es gab keinen Feind, der die Kraft wach erhalten hätte, als nur einen Feind der Kirche, und der wurde nicht mit der Kraft bekämpft. Ueberhaupt wie in Frankreich eine Zeitlang der Fürst den Staat ausmachte, so machte in Italien die Kirche die Nation aus. In jener Zeit, wo sich die Grundlage eines Nationalepos bilden konnte, wo unter den Nachkommen der Longobarden ein kräftiger Geist zu gemeinschaftlichem Nationalzweck sich erhob, und der Friede von Constanz ein würdiger Schlußstein zu dem Gebäude der volksthümlichen Entwicklung geworden wäre, verdarb die Hierarchie die ganze Frucht des großen Kampfes. Das Volk hatte sich erhoben, war aufgeregt und begeistert, aber die Kirche triumphirte, und die Frucht des Freiheitskampfes war ein Jahrhunderte langer Bürgerkrieg, in dem der Gemeingeist unterging, und alle Feinde der Kirche, die ganze ghibellinische Partei vernichtet würde.

Eben so wenig bot die Gegenwart im 15. Jahrhundert ein handelndes Leben. Im Gegentheil hatte der drückende Zustand der allmäligen Vernichtung in den Bürgerkriegen immer mehr zugenommen; Fremde schlugen sich in Italien, und die Italiener, die zur Rolle müßiger und schwächlicher Zuschauer herabsanken, waren selbst der Preis dieser fremden Kämpfe. Dafür zogen sie sich von dem Schauplatz der Wirklichkeit mehr ab und in das innere geistige Leben zurück. Das Studium des Alterthums erweckte in gewisser Beziehung dieselbe Aufregung und Begeisterung wie bei andern Nationen der Kampf gegen einen Nationalfeind. Denn es war hier ein Kampf gegen einen geistigen Feind. Wie sich dieser Kampf offenbarte, ist ganz deutlich in den verschiednen italienischen Epen zu ersehen, nicht nur an dem schneidenden Ernst und dem treffenden beißenden Spott gegen die Kirche und ihre Diener, sondern noch viel mehr an den kühnen Untersuchungen über die tiefern, spekulativen Fragen der

Religion, deren Lösung oft mit dem System der Kirche in dem grellsten Widerspruch steht, wie wir deren schon einige angeführt haben. Das Alterthum erregte also den Kampf, es wirkte nur geistig und der Kampf konnte nur ein geistiger sein. Unter andern Umständen wäre hier um jene Zeit schon längst eine wirksame Reformation bewirkt worden. Aber wie der Italiener immer Alles in das Gebiet der Kunst hinübergezogen hatte, so ließ er diese Richtung der Spekulation bald liegen, besonders da auch durch das Alterthum sein Kunstsinn außerordentlich angeregt war. Auf das Epos führten nun die Italiener die zwei Studien der frischen Sagen von Karl dem Großen und der Tafelrunde und des Alterthums. Das letztere gab ihnen auch das handelnde, bewegte Leben als Grundlage zu ihrem Epos, freilich nicht wirkliches, sondern es stellte nur ein ideelles vor ihre geistige Anschauung. Aber die Begeisterung, mit welcher sie sich dem Alterthum zuwendeten, gab den Anschauungen ihrer Phantasie die Kraft der Wirklichkeit. So kam es, daß das Epos der Italiener kein nationales, aus Volkssagen sich entwickelndes, sondern nur ein Kunstepos wurde. Jemehr es in der Kunstform sich entwickelte, desto mehr tritt die antike Poesie darin hervor, und desto mehr siegt die neuere Geisteskraft über die hinsinkende Zeitperiode.

Die zwei Epiker, welche am hervorstechendsten die Umwälzungen der Zeit an ihren Werken zeigen, sind Pulci und Ariost. In Pulci fing der Kampf an. Er hängt einestheils noch sehr am Mittelalter; besonders das Ende seines Gedichts deutet noch ganz auf diese Zeit hin. Es ist daher ernsthaft, gläubig geschrieben, mit meisterhafter Verknüpfung der Intrigue und einer gewissen Einheit, die das ganze Ende zu einem vollständigen Bild macht. Dabei noch die alten mittelalterlichen Charaktere und echt ritterlichen Tugenden, die nicht von der Ironie beleuchtet, sondern ernst gemeint und dargestellt sind, Milde und großmüthiger Sinn des Orlando, Treue, welche selbst nicht die Liebe irre macht, unzerstörbares, heilig gehaltnes Vasallenverhältniß, Gehorsam und Achtung vor dem Kaiser, den er nach vielen Beleidigungen immer als Herrn erkennt und ihm dient, edles, großmüthiges Betragen gegen den Verräther Ganelon, den er selbst aus der Gefahr zu retten geht. Dann wie schön ist der

Riese Morgante mit der alten Naivetät gezeichnet, mit unverbrüchlicher Treue, willigem, von Liebe und Achtung gebotnem Gehorsam gegen Roland, dem er einmal seine Dienste zugeschworen, mit seiner Menschlichkeit und dem edeln Zorn beim Anblick der rohen, übermüthigen Gewalt. Kurz, in allen Charakteren noch echte Ritterlichkeit, das ungeschwächte Gesetz des Mittelalters. Aber nur in den Charakteren seiner handelnden Welt, in dem plastischen Theil seines Gedichts. Dagegen zeigen sich in dem spekulativen Theil schon ganz die Vorboten der neuern Zeitrichtung, die aufgeklärten Ansichten über die Welt und ihr Verhältniß zu Gott, die die neuere Zeit so ganz von dem Mittelalter abschnitten, die tiefern Untersuchungen über Religion, Kultus und Kirchenherrschaft, die neuern wissenschaftlichen Ansichten, die Gedanken über sociale und politische Verhältnisse, welche keine Spur vom Mittelalter mehr an sich tragen, wie sich dies von einem Genossen der platonischen Akademie erklären läßt. In der Ausführung des ganzen Gedichts aber, in den grellen Gegensätzen, worin das Ernste und Erhabne mit dem Rührenden und Komischen kämpft, in dem echten Humor, der über das Ganze ausgegossen ist, erkennt man den Kampf der Zeit, die das Moderne von dem Mittelalter scheiden wollte; ebenso wie auch am Ende des vorigen Jahrhunderts der bei fast allen Völkern so häufig hervorbrechende Humor ein Ueberschreiten zu einer neuen Stufe der Weltansicht verkündete.

In Ariost dagegen tritt die neue Geistesrichtung schon entschieden und ganz entwickelt auf. Das Alterthum war durch die Studien seiner Vorgänger, durch die vielen Akademien, durch das Aufführen römischer Lustspiele zu neuem Leben und wunderbarer Kraft gelangt, hatte das Mittelalter mit seinem Ritterthum und seiner Hierarchie ganz in den Hintergrund gedrängt und eine moderne Welt aufgeschlossen. Fast keine Beziehung erinnert an das Mittelalter, selbst was Ariost aus spanischen oder französischen Romanzen entlehnt, nimmt einen modernen Anstrich an. Die alten Ritter mit ihrem Vasallenverhältniß, ihrer Treue, Biederkeit sind verschwunden, selbst ihre Meinung ist nicht mehr die innige und keusche der frühern Zeit. Daher treten auch keine ausgeprägte Charaktere hervor, sondern alle verwischen sich in einem modernen Lichtschimmer, der das Mittelalter ins Dunkel

versetzte und doch der ganz jungen Gegenwart noch keine deutliche Anschauung erlaubte. Dafür begegnen uns in jedem Gesang, in jeder Episode sehr rein ausgeprägte und lebendig hervortretende Figuren des Alterthums. Wie vieles Arioſt aus diesem genommen, haben wir schon gesehen. Sowie der plastische Theil in Pulci's Gedicht ganz sein Element in dem Mittelalter hat, so hat der im Rasenden Roland das seinige größtentheils im Alterthum und dann auch in seiner neuern Gegenwart, wie man aus den vielen Beziehungen auf seine Zeit, auf seine Fürsten und Gönner, auf seine Freunde, auf Dichter der Gegenwart, wie die Vittoria Colonna, dann aus seiner Anwendung des ganzen neuern Kriegswesens, sogar des Pulvers und der Büchsen, seiner Anführung der Seekarten und der Kunststoffe von flandrischen und florentinischen Webern und aus der Aufnahme von Zeitbegebenheiten in Episoden deutlich ersieht.

Hier ist also völliges Abstreifen des Mittelalters und Hinwenden zur neuern Zeit. Wenn in Plan, Ausführung und Bedeutung ihrer Gedichte hierin eine große Kluft zwischen Pulci und Arioſt liegt, so kann der Unterschied zwischen dem Letztern und Bojardo, der die Mitte zwischen Beiden hielt, nicht so grell hervortreten, schon darum nicht, weil Arioſt nur als Fortsetzer des Andern auftritt, und daher in den von diesem betretnen Pfad immer wieder einlenken muß. Nichtsdestoweniger findet sich in der Anschauungsweise Beider, in dem Geist ihrer Gedichte ein ganz wesentlicher Unterschied. Bojardo war ebenso wie Arioſt, dem er beinahe Zeitgenosse war, in dem Schwung der neuen Ideen aufgewachsen; auch er hatte die Wehen der sich ans Licht ringenden neuen Kultur in sich empfunden. Aber sein tieferer Ernst und sein Gemüth machte ihm den schwankenden, noch ungewissen Zustand des Losreißens und Werdens nicht gefällig. Er verschloß sich wenigstens in seiner Poesie ganz demselben und wandte sich dem Mittelalter zu, das ihm etwas Festes, Haltbares, ein vollendetes, abgerundetes Bild gab, und dessen Figuren und Charaktere seinem eignen sehr ritterlichen Sinn zusagten. Er selbst war ein echter Ritter, hatte sich mit eigner Vorliebe ganz in das alte Ritterthum hineingelebt, und war so begeistert für die Tugenden desselben, daß er fest an dessen Bestand glaubte und im Geist eine Wiederkehr der schönen alten

Zeit sah. Daher der Ernst, die Gläubigkeit und Gemüthlichkeit in seinem Gedicht, die plastische Behandlung der Hauptcharaktere, die mit Liebe ausgeführt sind und uns selbst mit Achtung erfüllen. Alles in seinem Gedicht mußte den Ton des Mittelalters annehmen, selbst die Personen aus der alten Mythologie erhielten einen romantischen Anstrich, und wenn er deren schon mehr als Pulci aufnahm, so ging er doch nicht so weit als Arioſt, daß er ihnen Hauptrollen gegeben hätte, die an der Verknüpfung und Lösung der Intrigue einen besondern Antheil hatten, sondern er führt sie mehr allegorisch an, wie den Polyphem, die Sphinx, die Circella. Obgleich man also in Bojardo die Wirkung der neuern Zeit wohl bemerkt, so wird er doch nicht davon bewältigt, sondern blickt mit aller Liebe und Kraft seines Geistes rückwärts auf die abgelaufene Zeit des Mittelalters, von dem er, wie das gewöhnlich bei Abgeschiednen der Fall ist, nur die schöne und rühmliche Seite sieht. Diese Richtung gibt ihm einen Vortheil vor dem Andern, und bringt eben den Hauptunterschied zwischen seiner und Arioſt's Behandlungsweise hervor. Bojardo faßte das Mittelalter als ein vollendetes Ganze im Großen auf; alle einzelnen Personen, Thaten, Bilder reihten sich zu einer Einheit, drückten dieselbe Idee, die Verherrlichung des Ritterthums aus und gaben die übereinstimmenden Farben zu einem einzigen großartigen Gemälde. Das ganze verschlungene Labyrinth der verschiedenartigsten Situationen, Abenteuer und Helden umfaßte doch eine einige Idee, und die Züge, die Charaktere, die alle aus einer vollendeten, klar vor dem Beschauer liegenden Zeit entnommen waren, ließen durch ihre harmonische Zusammenpassung, durch die angemeßne Wahl und Ausführung nie das Ganze aus den Augen verlieren, und so konnte die Idee, aus der alle Fäden sich entspannen, auf die alle Ereigniſſe und Schilderungen hinzielten, nur an Ernst und Größe gewinnen.

In Arioſto's Behandlungsweise mußte nach seiner Stellung der umgekehrte Fall eintreten. Durch sein Lossagen vom Mittelalter und Hingeben in den Schwung der Gegenwart, die sich so mächtig der alten Form entriß, fehlte ihm erstens ein großes allgemeines Bild mit dem erhebenden Einfluß, welchen es auf die dichtende Phantasie ausüben mußte, eine Einheit, wie sie allein das Mittelalter darbieten konnte. Dadurch fehlte ihm auch

der gläubige Sinn, mit welchem die frühern Epiker an ihr Werk gegangen waren, und der ihren Gedichten die Wärme der Begeisterung, selbst zuweilen der Schwärmerei, immer aber das Interesse verlieh, das der Antheil des Herzens an einer Sache gibt. Arioſt hatte den abgeschloßnen Zeitraum verworfen, und ihn doch noch einmal stoffgebend vorgeführt, freilich erst nach langem Schwanken, und nachdem er mit seiner ersten Wahl eines modernen Gegenstandes, des Obizzo von Este, zu einem Epos gescheitert war. So fehlte ihm der Glaube an die Tugenden und an das Ehrenwerthe des Ritterthums, der doch die Grundbedingung eines großen Gedichts über dasselbe ist. Daher kommen diese Tugenden auch so matt vor, daß sie wenigstens kein erfreuliches Bild von jener Zeit geben. Man sucht vergebens das feine Ehrgefühl der Ritter, ihre Achtung vor den Frauen, Biederkeit und Treue. Höchstens fällt uns die skrupulöse Genauigkeit auf, womit sie ihr gegebnes Wort halten, und diese wird oft lächerlich gemacht. Die Ritter haben weder physischen noch moralischen Muth. Undurchdringliche Waffen, Schilder, die Alles bezaubern und lähmen, Lanzen, die bei der geringsten Berührung vom Sattel werfen, Schwerter, die hundert Feinde auf einmal niederstrecken, das ist ihr Muth. Man sieht keine Spur von der erhebenden Idee eines wahren Helden, gegen welchen alle Kräfte der Natur und des Geistes, selbst höhere dämonische Wesen verschworen sind, und der sie alle durch Kraft des Willens, Muth und Einsicht besiegt. Auch die Griechen erhielten von ihren Göttern Beistand, doch nicht so, daß sie ohne alle Gefahr, ohne alles Verdienst waren, und dann war dies symbolisch der Gott in ihnen, der hohe Muth, das mächtige Selbstvertrauen, das sie sich denn auch wieder durch Ehrfurcht, Gehorsam und edle Thaten gegen die Götter erwerben mußten. Die arioſtischen Ritter aber sind im Gegentheil so nichtssagend, daß man für keinen ein besonderes Interesse empfindet. Keine einzige großartige Seite wird uns von einem Stand aufgeführt, welcher deren doch manche hatte. Nicht einmal selbständiges Handeln offenbart sich. Die Ritter wissen nicht, was sie wollen, oder vergessen es gleich wieder, sie sind ein Spiel des Zufalls, der Winde, der Zauberei, der Weiber; sie schlagen sich, wenn sie bezauberte Waffen haben, und sind liederlich, sie denken weder

an gestern noch an morgen, sind weder Heiden noch Christen, fragen nichts nach Gott, nicht einmal nach den sie beschützenden höhern Wesen, die denn meistens auch gemein genug sind und deren Neigung und Schutz theils in der Rache, theils in der Sucht zu kuppeln ihren Grund haben. Von dem echt christlichen Element, das der romantischen Gattung den Hauptcharakter verleiht, ist wenig zu entdecken; nichts von jenem Zug nach oben, der Alles auf einen höhern Willen, auf höhere Zwecke zurückführt, nichts von der Begeisterung für das Edlere, die aus der durch das Christenthum gewonnenen höhern Weltanschauung hervorgeht, nichts von dem moralischen Muth in dem Kampf der Leidenschaften mit den Pflichten, nichts von der edeln Macht und Bedeutung, die das Christenthum dem Weibe verliehen hat, von der höhern Stufe, von welcher aus es zur Sittigung des Menschengeschlechts beitragen soll.

Roland, der Hauptheld des Gedichtes, dem seine Geliebte schon bei Bordeaux entläuft, denkt erst daran, als er in Paris mit seinem Kaiser von den Feinden eng eingeschlossen ist. Seine Liebe zur Angelika, die übrigens gar nicht liebenswürdig ist, bethört ihn so, daß er die für einen Ritter unerhörte Schändlichkeit begeht, den Kaiser, seinen Lehnsherrn, im Augenblick der größten Gefahr zu verlassen, um die Geliebte aufzusuchen. Kaum hat er aber den Verrath begangen und ist einige Meilen von Paris entfernt, so vergißt er schon, was er wollte, und läßt sich an dem ersten Fluß von einer Jungfrau überreden, nach einer fernen Insel voll Mädchenräuber zu ziehen und diese zu zerstören (Gesang 8 und 9). Rüdiger, der Hauptheld der großen Episode, will in Schottland zu Gunsten einer der Unzüchtigkeit angeklagten und daher dem Tod verfallnen Prinzessin kämpfen, und zwar nicht für ihre Ehre kämpfen, weil er von ihrer Unschuld überzeugt ist, sondern weil er der Meinung ist, daß solche kleine Vergehen nichts auf sich haben, und ein Volk, das so strenge Gesetze dagegen gemacht, einfältig sei (Gesang 4). Derselbe wird aber besonders bei Alcinen in einem sehr schwachen Licht gezeigt. Er ist eigentlich an sich nichts, weder tugendhaft und männlich, noch weichlich und treulos, sondern nach Umständen beides, und beides nicht durch eignen Willen, sondern nur durch Zauberei. Er kommt zu Alcinen und vergißt seine Geliebte,

die Bradamante, für viele Wochen in Jener Armen. Erst als sie ihm durch Zauberei sehr häßlich erscheint, kommt ihm seine Pflicht wieder in das Gedächtniß zurück, und durch einen ihm beigebrachten Zauberring wird in ihm auch die Reue und der Entschluß zur Flucht geweckt. Solche Maschinen können unmöglich interessiren. Eben so wenig das planlose Umherlaufen des Ferrau, der nicht einmal von einer höhern Macht, sondern ganz vom Zufall geleitet wird. Er sucht im 1. Gesang anfangs die Angelika, welche ihm entwischt ist, dann weil er grade an den Fluß kommt, in welchen sein Helm gefallen, sucht er nach diesem Helm; da wird ihm gerathen, er solle des Roland Helm rauben, so geht er nun gleich, um diesen zu suchen.

Eben so fehlte dem Ariost auch der wahre Glaube an die weibliche Tugend und eine Kenntniß der edlern Liebe, die man überhaupt den Italienern jener Zeit fast absprechen möchte, wenn man die Lustspiele und Sittenschilderungen des 16. Jahrhunderts liest. Zügellose Sinnlichkeit, Spott, Eifersucht und Tollheit sind daher die verschiedenen Seiten, die er von diesem Gefühl hervorzuheben vermag, aber nicht das Erhebende desselben, das Glück einer echten Liebe, der Einfluß, den sie auf wahre Männer ausübt, der Ehrgeiz, den sie erweckt, der Kampf eines starken Willens gegen alle Hindernisse. Die Frauen werden von einer traurigen Seite aufgeführt, und ihre Schilderung erinnert zu sehr an die schlechtesten Zeiten des römischen Reichs, deren Einfluß sich auch grade in dieser Hinsicht in Italien am längsten erhalten hat. Die Weiber kommen entweder vor als ungeschlachte Heldinnen, welchen Raufen und Morden der einzige Lebenszweck ist, oder in einem Aufzug und in Situationen, worin sie blos den Zweck zu haben scheinen, sinnliche Begierden zu erregen, oder sie sind so unbedeutende, passive Wesen, daß man dem Dichter das wenige Interesse ansieht, womit er sie gebildet hat, und er entschädigt sich jedesmal, wenn er solche unbedeutende Personen vorgebracht hat, durch eine üppige Scene. Angelika, die Hauptperson, ist ein Wesen ohne allen Charakter, das nicht das geringste Interesse einzuflößen vermag. Sie kommt unter verdächtigen Umständen nach Frankreich, und man weiß nicht, was sie dort will, denn sie hilft sich aus einer Menge von angeknüpften Verhältnissen durch Fortlaufen, immer in der Absicht, nach dem

Orient zurückzukehren. Sie liebt und haßt, je nachdem sie aus einer gewissen Quelle trinkt, also nur ihr Magen, nicht ihr Herz hat Theil an dem, was bei Andern edle Gefühle erweckt und der ganzen Seele eine besondere Kraft und Erhebung gibt. Nach einer Menge von galanten Abenteuern, die ihre jungfräuliche Unschuld in die größte Gefahr bringen, und woraus sie grade noch in der äußersten Noth durch Zufall oder Zauberei gerettet wird, wird ihr mühsam behaupteter Stolz durch einen Hirten besiegt, den sie halbtodt vom Schlachtfeld trägt, ihn heilt und pflegt und dabei zu genau betrachtet. Sie vergißt den Roland, um deswillen sie eigentlich nach Frankreich gekommen ist, macht sich mit ihrem Medor nach der Heimath zurück und nimmt auf immer von dem Leser Abschied. — Bradamante, die zweite Hauptperson, kommt in Hinsicht ihrer Jungfräulichkeit weniger in Gefahr, aber nur dadurch, daß sie mit den Männern nicht anders in Beziehung kommt, als indem sie sich mit ihnen rauft. Die Marfisa ist denn gar ein weibliches Unthier, das Alles zertrümmert und zerschlägt. Manche behaupten, dadurch, daß die Weiber hier Hauptrollen spielen, sei das Gedicht echt romantisch. Wäre es wirklich so, so müßten wir die Griechen darum beneiden, daß sie von der gepriesenen Romantik nichts wußten und daher die Frauen ihrer Helden und die Jungfrauen nicht auf so widerliche Weise verzerrten, sondern die echt weibliche Natur in ihren Andromachen, Penelopen, Antigonen so idealisch rein schilderten. Ich wüßte in dem ganzen Roland keine einzige so zart romantische Stelle zu finden, als die herrliche Episode der Nausikaa in der Odyssee.

Dabei ist zu verwundern, daß der spekulative Theil des Rasenden Roland so schwach ist, der sonst in allen Gedichten, welche in diese geistige Gährungsepoche fallen, eine besondere Berücksichtigung erhält. Ariost's Unglaube verbreitet sich über den plastischen Theil; hier sieht man, daß er das Mittelalter ganz aufgegeben hat. Dies gehört aber auch Alles in die Sphäre der sinnlichen Anschauung, die allein sein Element gewesen zu sein scheint. Was darüber hinauslag, was das Studium des Alterthums außerhalb des Gebiets der Kunst in der höhern Sphäre des geistigen Lichts so mächtig angeregt hatte, davon scheint er sich ganz frei erhalten zu haben. Darum erscheint er

eben auch als echt italienischer Dichter, der sich ganz nur in der Kunst bewegte; darum traf er auch wie Wenige den Ton so genau. Als Vorkämpfer oder auch nur Mitkämpfer in dem großen Ringen nach geistiger Freiheit sehen wir ihn nirgends. Vor den Tiefen und Höhen der menschlichen Erkenntniß, vor dem muthigen Vordringen zum Licht und zum freien Standpunkt des Denkens, wie wir dies bei Pulci hochachten müssen, hat er eine bestimmte Furcht. Alles geht eben und flach, nur der Kunstform genügend. Die Lehren der Kirche, das System der Hierarchie, die höhern Fragen der Glaubenstyrannei, der Gewissensfreiheit, die grade damals alle mit dem Alterthum vertraute Geister aufregten, läßt er unberührt. Nur sein Kunstsinn, nicht sein Geist hatte sich vom Alterthum genährt. Kaum daß er zweimal materielle Fragen der Zeit mit allerdings vortrefflicher Satire vorbringt, die Schenkung Constantins an Papst Sylvester, die er den Astolf unter den nichtigen und verlornen Dingen auf dem Mond in der Gestalt eines früher wohlriechenden, jetzt aber gewaltig stinkenden Blumenhaufens finden läßt (Orlando XXXIV, Stanze 80), und dann den Zustand in den Klöstern, wo er die Zwietracht sich aufhalten läßt [1]). Doch das sind Punkte, die schon gar mannigfaltig dem Spott preisgegeben waren und sich nicht über das Allergewöhnlichste erheben. Wie anders steht Dante da, und Boccaccio, Lorenzo de' Medici, Pulci, die platonische Akademie mit ihren reifen Ansichten, ihrem kühnen Muth, dem Geist den Weg zum Licht zu bahnen. Aber Ariost schrieb für seinen Gönner, den Kardinal.

---

1) Gesang XIV, Stanze 76 ff. Gott befiehlt dem Erzengel Michael, erst das Schweigen aufzusuchen, daß es das Hülfsheer heimlich zu den Christen nach Paris befördere, und dann die Zwietracht, damit sie die Anführer der Sarazenen entzweie und dadurch schwäche. Der Engel denkt das Schweigen in Gesellschaft mit der Ruhe, Liebe und Frömmigkeit in dem Kloster zu finden, und wendet sich also dorthin. Aber wie erstaunt er, als er erfährt, daß es schon längst verjagt und nur noch an den Wänden geschrieben zu finden sei, daß überhaupt alle Tugenden vor den Lastern des Geizes, Zorns, Stolzes, der Trägheit, Freßgier, Roheit und des Neides geflohen seien. Noch mehr erstaunt er, als er hier die Zwietracht findet, die er schon weit in der Hölle unter den Verdammten suchen zu müssen glaubte. Diese beschreibt ihm nun auch, wo früher das Schweigen war und wo er es jetzt suchen müsse. Die ganze Allegorie ist sehr treffend und voller Lebendigkeit und Satire.

Daher geht Arioſt's Ironie viel weiter herab und iſt ganz andrer Art als bei Pulci. Dieſer hatte das zerſtörende Element nicht auf die Charaktere ſeiner handelnden Perſonen, nicht auf den plaſtiſchen Theil ſeines Gedichts, der vielmehr mit friſchem Humor behandelt iſt, geworfen, ſondern auf die geiſtige Sphäre, auf das Syſtem egoiſtiſcher Theorien und das darauf gegründete Gebäude einer tyranniſchen Macht, welche ſchon durch die geſunde Richtung der Zeit zerſtört zu werden begann. Arioſt aber ließ grade dieſes liegen, mochte er ſich nun nicht auf den freien Standpunkt erheben können, oder aus egoiſtiſchen Gründen. Er warf ſeine Ironie auf den plaſtiſchen Theil und zerſtörte dadurch hauptſächlich ſein Werk. Er war zu verſtändig, weltklug und berechnend, als daß ihn die einfache, ehrenwerthe und ſchöne Seite eines untergegangenen Standes zur Schwärmerei bringen konnte. Sein Herz wußte nichts von ſeinem Gegenſtand, den ſeine Phantaſie überall her entlehnte. Er ſtand mit der ganzen Anſicht ſeiner Zeit über dem Ritterthum und warf darauf, wie auf eine endlich beſiegte Thorheit, einen ſatiriſchen Blick. Die neue geiſtige Bewegung, die von den Gelehrten ausgegangen war, hatte ihn wol ergriffen, aber er ſelbſt war zu wenig gelehrt, um unter der Bewegung deren eigentlichen Zweck und Ernſt zu erfaſſen. Dieſer war das geiſtige Ringen nach Licht und Freiheit, und die Bewegung ſelbſt gegen die hierarchiſche Tyrannei gerichtet. Arioſt aber war durch ſeine materiellen Zwecke zu ſehr an die Kirche gefeſſelt und bei ſeiner vorherrſchenden Phantaſie zu wenig in die Hauptfragen der Zeit eingedrungen, ſo daß er ſie in ſeinem Gedicht nur obenhin und ſehr mittelbar berührt. Die Kirche ließ er ganz aus ſeiner Betrachtung weg, aber der Stand, der mit der Kirche eng verbunden war, der zuletzt der Kirche ausſchließlich gedient hatte und in dieſem Beruf in den alten Sagen und Epen verherrlicht worden war, wurde nun der Gegenſtand ſeiner Ironie. Da dieſer aber der Hauptinhalt ſeines Gedichtes iſt, ſo zerſtört dieſer Spott, der beſonders aus dem gänzlichen Mangel ſolider Geſinnung und Tüchtigkeit der Ritter hervorſieht, das Intereſſe an ſeinem eignen Werk, und benimmt ihm allen tiefern Gehalt, abgeſehen davon, daß ihm dieſe oberflächliche Ironie überhaupt nicht erlaubt, irgend eine Tiefe des menſchlichen Weſens zu erfaſſen. Das Ritterthum hat denn

doch zu viele ernste, gehaltvolle und würdige Seiten gehabt, als daß eine gänzliche Vernichtung desselben durch Spott ansprechen könnte, und ist das außerordentliche Talent zu beklagen, das sich an einem nichtigen Gegenstand zersplitterte. Kommt auch einmal eine ernste Regung, ein tiefes Gefühl vor, welches den Stoff zu ergreifenden Schilderungen hätte geben können, so sucht er gleich durch eine spöttische Ueberladung die Spannung zu verhindern. Solche Ueberladungen kommen häufig vor und sind meist störend, wie z. B. nach einem Zweikampf der eine Ritter sich so schämt, daß sogar sein Visir und der ganze Helm roth wird; Rodomont, der in der schönen Beschreibung des Sturms auf Paris der Hauptheld ist, springt sogleich über einen 30 Fuß breiten Graben; Rüdiger und Mandrikart stoßen mit ihren Lanzen so hart an einander, daß die Splitter in den Himmel bis in die Feuersphäre hineinfliegen und manche angebrannt herunterfallen; Bradamante haucht so glühende Seufzer auf Rüdigers Brief, daß dieser Feuer gefangen hätte, wenn sie ihn nicht sogleich mit ihren Thränen benetzt hätte, u. dergl. m.

Zweitens war die nächste Gegenwart in einem Uebergang, Losreißen und Verleugnen von alten Formen und in einer geistigen Aufregung, einem Suchen und Ringen nach einer neuen Ordnung des geistigen und weltlichen Lebens begriffen, dessen Ziel noch durchaus nicht klar war. Diese Unsicherheit, dieses chaotische Durcheinanderdrängen zweier Zustände, die sich einander ablösten, mußte alle diejenigen ergreifen, die auf der Höhe der Menschheit standen. Ariost hätte durch das Mittel seiner erstaunlichen Kunst einen unberechenbaren Einfluß in Italien, wo Alles auf dem Wege der Kunst bereitet wird, ausüben können, wenn sein Geist mehr in die Tiefe zu blicken und den reifenden Plan der Zeit zu erfassen vermocht hätte. Aber wenn auch nur oberflächlich, wurde er doch von dem gährenden Treiben mächtig erregt, und es spiegelt sich ganz in seinem Gedicht ab, wie ihn überhaupt die Eigenthümlichkeit merkwürdig macht, daß er sich allen Einflüssen seiner Zeit behaglich und offen überläßt und sie treu wiedergibt.

Dieses Treiben offenbart sich besonders in der Unruhe, die in dem ganzen Gedicht herrscht und sich auch dem Leser mittheilt. Es ist kein Ruhepunkt in der unabsehbaren Masse von Abenteuern,

kein Faden, an dem man sich zurechtfinden könnte, keine Beziehung, die uns das große Ganze als solches, die allgemeine Idee des Gedichts anschaulicher machte. Daher ist noch kein Licht und Schatten, kein Kampf zwischen Altem und Neuem. Das Haltbare, Stehende, Vollendete ist verworfen und Alles schimmert in beständiger Bewegung in dem neuen blendenden Licht, das noch nichts Errungenes bescheint, sondern nur dem Werdenden vorleuchtet. Dieses ungewisse Licht verwischte aber auch alle Charaktere; ganz gleiche Personen drängen sich in buntem Gewirr durch einander, und wir würden an den Handlungen und Reden nicht diesen oder jenen bestimmten Ritter erkennen, wenn sein Name nicht genannt würde. Da ferner Ariost das weit vor ihm aufgerollte Mittelalter ganz von sich gewiesen hatte, so hätte er auch nicht den Stoff zu seinem Gedicht daraus nehmen sollen, denn er konnte diesem Stoff nun doch keine großartige Seite abgewinnen. Aber daß er sich ganz dem treibenden Strudel seiner Zeit überlassen hatte, dies brachte ihn dazu, daß er den fremden, ihm schon ganz zubearbeiteten Gegenstand für seine Dichtung nehmen mußte. Denn die ringende und streitende Gegenwart war noch nicht in sich abgeschlossen, um für ein Epos zu dienen, daher er seine erste Wahl von Obizzo von Este bald fahren ließ; und eine Handlung des Alterthums zu wählen, davor bewahrte ihn glücklicherweise seine geringe Gelehrsamkeit. So wurde also der Faden des Bojardo weiter gesponnen, alle Namen unverändert beibehalten, der Plan im Allgemeinen befolgt; auch die Bestandtheile blieben dieselben, denn die Hauptfabeln sind auch hier die Sagen von Karl dem Großen, von der Tafelrunde und von Rüdiger. Daß Arioste seines Vorgängers Plan ganz in sich aufnahm und ihn in dessen Sinn ausführen wollte, bestätigt sich mir durch das Fragment, das dem Rasenden Roland gewöhnlich beigefügt und unter dem Namen der Cinque canti bekannt ist, worin nach der Andeutung im Anfang Rolands letzte Schicksale besungen werden sollten. Hierdurch wäre die Geschichte des Roland allein vollständig geworden und bestünde dann aus drei Theilen: 1) dem Verliebten Roland von Bojardo, 2) dem Rasenden Roland mit der Hauptepisode von Rüdiger, die schon im ersten Theil beginnt, 3) der Verrätherei des Ganelon von Mainz und Rolands Tod.

Auf diese Art erklärt sich auch allein der Titel des Rasenden Roland.

Aber während es Arioſt nicht vergönnt war, ein großes Bild im Ganzen und im Zusammenhang zu fassen, zeigt sich sein entschiednes Talent in der Ausführung des Kleinen, Einzelnen, der Situationen, die er mit meisterhafter Plastik vor die Anschauung bringt. Und dies war wieder durch den Einfluß seiner Zeit, die in ihrem Ringen auch nur einzelne lichte Momente hervorbrachte, um sie erst später zu einem geordneten Ganzen der gewonnenen Geistesrichtung zusammenzustellen. Uns wird daher die Vermuthung wahrscheinlicher, die schon so viele seiner Verehrer geärgert hat, daß er erst einzelne Momente und Episoden dichterisch ausführte, ehe er sie zu einem Ganzen reihte. Nur das Detail gibt auch dem Gedicht das Interesse, das ihm als Ganzen abgeht. Denn dieses ist eigentlich nur eine lange Reihe von Novellen oder Romanzen, die meist nur durch die Namen der Ritter in einige Beziehung zu einander gebracht werden und die man mit Veränderung dieser Namen fast alle einzeln hinstellen könnte. Der Stoff beinahe aller dieser Novellen ist aus dem Alterthum genommen.

Da also Arioſt durch seine Richtung seinem Gegenstand so fremd war, und es ihm mehr um die malerische Darstellung einzelner Momente, als um die großartige Schilderung einer tief aufgefaßten Zeit voll Leben und Handlung oder die Ausführung einer Idee zu thun war, so läßt sich daraus auch die sehr mangelhafte Motivirung der Situationen und Abenteuer seiner Helden erklären. Bei dem einzigen Rüdiger läßt sich in seinen Umherzügen ein gewisser höherer Plan entdecken, weil der alte Atlas ihn beständig durch seine Zauberei vor dem vorausgesehnen frühen Tod in der Schlacht zu bewahren strebt, die Fee Melissa aber ihn durchaus mit der Bradamante vermählt wissen will, um das Haus Este zu gründen. So wird er zwischen diesen beiden sich entgegenstrebenden Mächten hin- und hergezerrt, bis der Sieg der letztern entschieden ist. Bei den andern Rittern aber dient die so oft und zwecklos angebrachte Zauberei nur dazu, sie in desto geringerm Licht zu zeigen.

So ist die Befreiung des Roland von seiner Raserei, eines der Hauptmomente im ganzen Gedichte, sehr schlecht und schlechter

als alles Andere motivirt. Es erscheint, wie alle übrige Wirkungen, als ein glücklicher Zufall, daß Astolf, grade der unbedeutendste von allen Rittern, bei seinem planlosen Herumziehen in der Welt nach Nubien gelangt, daß er dort grade die Harpyen bis in die Hölle und nicht anderswohin verfolgt, daß ihn dort sein Vorwitz hineintreibt und ebenso auch ins irdische Paradies führt, daß er dort zufällig den h. Johannes antrifft, der grade weiter nichts zu thun hat und mit ihm nach dem Mond geht, um da die Flasche zu holen, worin Rolands Verstand eingeschlossen ist (Gesang 33 und 34). Auch das Motiv von Rolands Raserei, das wir erst im 34. Gesang erfahren, ist gar schwach. Er wird nämlich auf diese Art gestraft, weil er eine Heidin geliebt, und sie, die ihm immer entläuft, gesucht und dadurch das Christenheer in der Gefahr verlassen hat. Beides, das Vergehen und die Strafe ist nicht geeignet, uns im Geringsten Achtung und Theilnahme für den Haupthelden einzuflößen. Er liebt eine Person, die uns kein einziger Zug nur als bedeutend darstellt, die keinen einzigen Zug der bessern Weiblichkeit an sich hat. Daher erscheint sein Vergehen nicht einmal wichtig genug, um die Strafe als Hauptmoment des Gedichts zu motiviren. Und man ist nicht einmal über die Restitution seines Verstandes erfreut, weil erstens die Schilderung seines sinnlosen Zustandes grade das Beste und wahrhaft Klassische im ganzen Gedicht ist, und dann weil nach den Vorgängen sich von der Wiedererlangung seines Verstandes doch kein plan- und zweckmäßigeres Handeln erwarten läßt.

Was aber die detaillirte Durchführung einzelner Momente, die malerische Schilderung der Situationen, der Orte der Begebenheiten, der Kämpfe und Thaten, der Gefühle und Leidenschaften betrifft, da glänzt die eigentliche Kunst des Ariost in ihrem wahren Licht. Selbst alle die vielen Erfindungen, die er andern Dichtern entlehnt, erhalten durch die geniale Ausschmückung unter seiner Hand eine ganz neue Gestalt. Mit der ihm eignen heitern Behaglichkeit, womit er die Eindrücke seiner Zeit, die Bilder des Alterthums in sich aufnahm, verweilt er bei jedem einzelnen Moment, bis er ihn mit den lebendigsten Farben so klar hingestellt hat, daß wir ihn ganz vor Augen sehen und nicht der geringste Zug entgeht. So ist sein ganzes Gedicht eine

Reihe von genialen Bildern, die den Leser nicht nur an sich entzücken, indem er mehr schaut als liest, sondern auch dadurch, daß in ihn selbst das Behagen und die Heiterkeit übergeht, womit sie gemalt sind. Dieses malerische Talent geht denn auch auf seine Sprache über, die durch ihre Weichheit, Eleganz und Harmonie allen seinen Bildern noch einen ganz besondern unnachahmlichen Ton und ein reizendes Colorit verleiht, und deren oft gesuchte, immer aber anmuthige Nachlässigkeit den Leser, der blos Unterhaltung sucht, durch ihre Grazie und Naivetät so hinreißt, daß er über der schimmernden Oberfläche gern vergißt nach der Tiefe zu suchen.

Wer Arioſt's Gedicht nicht als Ganzes beurtheilt, sondern die einzelnen Bilder, wie sie nach und nach vorgeführt werden, für sich genießt, der wird einen ungemeinen Genuß haben, und Arioſt ist unstreitig unter den malenden Dichtern einer der größten. Unter die ergreifendsten Schilderungen gehört die von dem Uebergang von Rolands Sehnsucht zur plötzlichen fürchterlichen Eifersucht und von der allmählichen Steigerung derselben zur Raserei. Roland kommt an einem schwülen Mittag in ein Thal, um sich auszuruhen, in dasselbe, worin seine geliebte Angelika sich dem Medor in Liebe hingegeben. Er sieht an den Bäumen Zeichen eingeschnitten, und mit Schrecken entdeckt er Angelika's Hand; sogar ihren und Medors Namen liest der Unglückliche, und jeder Buchstabe ist ihm ein Stich in das Herz. Er zwingt sich zu glauben, daß es Täuschung sei, aber der brennende Argwohn siegt über den selbstgemachten Betrug und treibt ihn in eine Grotte, wo Medor das ganze Glück seiner Liebe vollständig in Versen an die Wand geschrieben hat. Drei-, vier-, sechsmal liest Roland die Schrift und wird immer gewisser, daß sein Verdacht keine Täuschung ist; er fühlt sein Herz von einer eiskalten Hand zusammengepreßt und bleibt zuletzt mit dem Auge und der Seele unbeweglich am Felsen haften, selbst zu Stein geworden; sein Haupt sinkt auf die Brust, während der Kummer ihm nur einzelne glühende Thränen aus den Augen preßt. Als er zu sich kommt, hofft er von Neuem, das Ganze könne Betrug sein, aber er gelangt bald in das Haus eines Hirten und sieht da wieder die Namen, die an alle Wände geschrieben sind. Der Hirt erzählt ihm zum Ueberfluß die ganze Liebesgeschichte des

glücklichen Paars, deren Schauplatz grade sein Haus war, und zeigt ihm ein Kleinod, das er von der scheidenden Angelika zur Belohnung erhalten. Roland erkennt es als dasjenige, was er er selbst der Geliebten als Pfand der Treue gegeben hatte, und nun bricht sein Schmerz in einen Thränenstrom aus. Das Haus des Hirten wird ihm verhaßt, er faßt sein Roß mitten in der Nacht und jagt durch Wälder und einsame Thäler mehrere Tage und Nächte lang, ohne sich Ruhe zu gönnen, in unaufhörlichem Klagen und Weinen. Der Zufall führt ihn wieder an Medors Quell, wo er zuerst die Verse gelesen, und nun steigert sich sein Schmerz zur Wuth und Raserei. Er zieht das Schwert und zerhackt alle Felsen und Bäume, worauf die Namen stehen. Dann sinkt er ermattet ins Gras, und starrt gen Himmel, und spricht kein Wort. Drei Tage und Nächte liegt er so ohne Schlaf und Speise, immer von der glühenden Qual verzehrt. Am vierten beginnt seine Raserei, er reißt Kleider und Rüstung vom Leib, stürzt alle Bäume um, reißt einem Hirten den Kopf ab und braucht den Rumpf als Keule, womit er eine Menge Leute erschlägt. Mit gleicher Meisterschaft ist das zweite Stadium von Rolands Raserei geschildert, als er weit in Spanien plötzlich der Angelika und dem Medor begegnet, die sich aber sogleich vor Schreck unsichtbar machen; wie er sodann ihr Roß im Laufen erhascht, sich darauf schwingt und es Tag und Nacht im Galopp treibt, wie er das lahme dann auf die Schultern nimmt, dann es an einem Seile nach sich zieht, durch Wälder und Thäler, durch Städte und Dörfer, viele Tage lang, ohne zu merken, daß es todt ist; wie er dann noch andre Pferde raubt, mit ihnen eben so umgeht und zuletzt durch das Meer nach Afrika hinüberschwimmt, um dort sinnlos seine Verwüstungen fortzusetzen.

Ein anderes höchst ergreifendes Gemälde ist das von dem Erwachen der Olympia auf der einsamen Insel. Ihr Gemahl Biren ist sie satt und sinnt darauf, sie während der Nacht mit der ganzen Schiffsmannschaft zu verlassen. Sie aber ahnt nichts davon und überläßt sich ganz dem glücklichen Genuß des nach langer Trübsal erlangten Gegenstands ihrer Liebe. Ihre vertrauliche Heiterkeit auf der schönen Insel unter dem luftigen Zelt ist in ein reizendes Bild gefaßt. Während sie aber schläft,

verläßt sie Biren mit allen seinen Leuten. Mit der Morgenröthe erwacht sie und streckt auch sogleich die Hand nach dem Gatten aus, doch die Hand bleibt leer; halbschlafend versucht sie es noch einmal, aber umsonst. Der Schreck macht sie ganz wach und nun sieht sie das Lager leer. Sie stürzt aus dem Bette, sucht im Zelt, ruft noch Biren, umsonst. Sie durchläuft verzweifelnd das Gestade, und ahnungsvoll das Haar zerraufend, ruft sie nach Biren, aber nur das Echo antwortet. Endlich erklimmt sie einen Felsen am Meer, erblickt fern das Segel, das ihr des Gatten Flucht verräth; sie schrickt zusammen und stürzt bleich und kalt zu Boden.

Man trennt sich ungern von den schönen und zarten Bildern, und widersteht mit Mühe dem Verlangen, sich durch Mittheilung derselben den Genuß zu verlängern. Allein ihre große Menge würde uns zu weit führen; auch ist Ariost hinlänglich bekannt, und dann fehlt uns doch die Macht seiner Sprache, in welcher jedes Wort malerisch ist. Wir begnügen uns daher, nur dringend zur Betrachtung dieser herrlichen Galerie aufzufordern, in welcher Gemälde jeder Art, die lieblichsten wie die erschütterndsten sich befinden. Wir machen nur noch aufmerksam auf die schöne Episode vom Tod Zerbins, seinem Abschied von Isabellen und deren Trauer (Gesang 24), auf die rührende Erzählung von der standhaften Treue der Isabelle, welche von Rodomont hart bedrängt wird und sich zuletzt auf eine listige Weise durch den Tod von ihm befreit (29); auf die lebendige Beschreibung der Ungeduld des Ruggiero, welcher die Alcina zu einer Schäferstunde erwartet (7); auf die feine Satire von den allegorischen Personen der Zwietracht und des Schweigens (14); auf die anschaulichen Schlachten- und Kampfbilder, besonders den Kampf zwischen Rinaldo und Ferrau (1), zwischen Rinaldo und Sakripant (2), den Krieg Rolands gegen den König von Friesland (9), die Erstürmung von Paris durch Rodomonts unbändigen Muth (14, 16 und 17), Bradamante's Eifersucht und wüthendes Gefecht mit Marfisa (36); dann auf die satirische Reise Astolfs nach dem Mond (34), die spannende Episode von der schönen Ginevra in Schottland, die einen Bruderkampf veranlaßt (4 bis 6) und das ganze Ende des Gedichts vom 44. Gesang an, welches eine unerwartete Wendung in dem

Schicksal des Ruggiero und der Bradamante herbeiführt, sie in neue Leiden und Kämpfe zwischen Liebe und Pflicht verwickelt, die endlich durch die großmüthige Entsagung des griechischen Prinzen gelöst werden.

§. 5.

Ariost's Nachfolger und Nachahmer.

Der Gegenstand der französischen Volkssagen war nun so vielfach erschöpft und bearbeitet, daß weiter nichts mehr zu thun übrig blieb, als ihn durch Verflüchtigungen und durch phantastische Behandlung immer mehr von dem historischen Grund wegzuziehen, um ihn den neuern Forderungen der Kunst gerecht zu machen und das echte Ritterthum der alten Zeit immer mehr nach der modernen Galanterie des Hoflebens umzuformen. Dies ist auch das einzige, was die vielen Nachahmer des Bojardo und Ariosto gethan haben. Wir halten uns daher nicht durch weiteres Eingehen in ihre romantischen Gedichte auf, sondern wollen lieber im Allgemeinen betrachten, wie diese epische Poesie der Italiener im Zusammenhang mit der ganzen Richtung des Volks diese Veränderung erlitt, und welche Ursachen dazu beigetragen haben. Wir halten dabei hauptsächlich die drei bedeutendsten Vorgänger des Tasso, den Berni, Alamanni und Bernardo Tasso, vor Augen; denn die übrigen sind des Anführens nicht werth, indem sie theils auf derselben Bahn wie diese fortgingen und das Epos immer mehr verwässerten, theils ganz geist- und charakterlose Copien älterer Werke lieferten.

Es ist ein trauriges Zeichen für das Genie Berni's, daß er sich mit aller Geduld dazu hergegeben hat, Bojardo's großes Gedicht Gesang für Gesang und Oktave für Oktave durchzugehen und die Erfindung eines Andern in eine neue Form zu gießen. Ohne Zweifel hat ihn zu dieser Arbeit Ariost's Roland bestimmt, dem er auch sichtlich so viel wie möglich nachstrebt. Aber er erhebt sich lange nicht so hoch, wie sein Muster, er hat nicht die poetische Kraft, die Ariost immer mit der Grazie der Sprache zu verbinden weiß, und überhaupt war ein ausgemachter Witzling wie Berni, der sich am kräftigsten in der kleinen persönlichen

Satire zeigte, zu keiner Art von epischer Poesie berufen. Er spielt noch weit öfter als Arioſt mit sich selbst, mit seiner Kunst und dem Leser, er steigt viel tiefer als jener zum Publikum hinab, und sein Witz bleibt oft in dem Labyrinth der toskanischen Sprüchwörter stecken. Er wurde deshalb auch hier und da von ernstern Männern, die an seinen kleinern Poesien wol Geschmack fanden, getadelt, wie Gravina (Ragion poet. II, 15) ihm vorwirft, daß er durch seine Behandlung das große Gedicht in eine Spielerei verwandelt habe.

Dasselbe läßt sich ungefähr von Alamanni und Bernardo Tasso sagen, nur daß sie in der Leichtigkeit des Styls und in dem gaukelnden Witz mit Berni nicht wetteifern können. An schöpferischer Armuth und Schwäche, an dem Mangel in selbständigen Dichten stehen sich die drei ungefähr gleich. Berni hat ein genial erfundnes Werk in die niedre Sprache der toskanischen Volksmasse übertragen, Alamanni hat einen altfranzösischen Roman, Giron le Courtoys, und Bernardo Tasso den spanischen Roman vom Amadis Kapitel für Kapitel, ohne viel abzuweichen, in italienische Reime übersetzt. Den Letztern hat allerdings sein Muster in so weit produktiv gemacht, daß er noch eine besondere Episode von Mirinda und Floridante in seine Uebertragung verwebte, aber diese gehört gar nicht in das Gedicht, bleibt darin immer ein fremder Stoff, der mit der Handlung nichts gemein hat, sie nicht befördert noch aufhält, daher sie auch dessen Sohn Torquato als ein selbständiges Gedicht herausgab, und der eigentliche Amadis blieb nach dieser Säuberung unverändert derselbe.

Viel merkwürdiger sind diese drei Dichter aber in derjenigen Art ihrer Behandlung, worin wir die Wirkung ihrer Zeit sehen. Einige Seiten habe ich schon bei Arioſt weiter ausgeführt, werde sie also hier nur kurz berühren. Was schon an dem Rasenden Roland gerügt ist, das Vorherrschen des Alterthums und das Verschwinden der mittelalterlichen Mythen, ist hier noch in höherm Grade der Fall. Aber auch die katholische Färbung des alten Ritterepos ist ausgemerzt; der Kampf des Christenthums gegen die Heiden zur Ausrottung oder Taufe derselben, der freudige Glaube der Ritter, ihr Eifer, die Besiegten zu bekehren, findet sich hier nicht mehr. Dagegen theilte sich diesen Dichtern

die Unruhe der wirren Uebergangszustände, die von den damaligen Italienern nur in ihrer Oberfläche geschaut, nicht begriffen werden konnten, die Ermüdung über die alten Richtungen und das Drängen nach neuen in Wissenschaft und Kunst im höchsten Grade mit, ohne daß sie sich doch weder dieses Drängens noch seines Zwecks und Ziels recht bewußt waren. So ward ihr Sinn oberflächlicher, Alles wurde ins Allgemeine verwischt, und die nächste Folge davon war eine auffallend schlechte Charakteristik. Die einzelnen kleinen Züge, welche bei den ältern Dichtern so bezeichnend sind, und aus welchen lebendige Gestalten hervorspringen, werden weggelassen; über das Ganze ist jetzt ein allgemeiner Firniß gezogen, der Alles glättet, nichts Hervortretendes, nichts Greifbares, Solides zeigt, während die allgemeine Aehnlichkeit der Personen sowol die Anschauung als die Tiefe vernichtet. Während noch Bojardo in die Charaktere seiner Helden einging, sich an einzelnen treffenden Zügen gern verweilte, das ganze lebendige Bild derselben in sich verarbeitete und daraus ihre Handlungen und Reden hervorgehen ließ, werden die Schilderungen bei den spätern Dichtern mehr durch Negationen und allgemeine abstrakte Ideen gegeben, in welchen die Poesie nur ihre Schwäche zeigt; während Bojardo die verschiedenen Grade einer entstehenden und wachsenden Liebe einfach und naiv beschreibt, durch die natürlichen Worte der Personen uns zu Theilnehmern an diesen Scenen macht und uns das Drängen ihres Herzens, die Gluth ihrer Gefühle durch die kleinsten Züge lebendig schauen läßt: nehmen die spätern Dichter die kalte Allegorie zu Hülfe, der alte Gott Amor muß die ganze Sache ausmachen, seine Vermittlung und Thätigkeit wird umständlich, aber immer allegorisch beschrieben, die Helden und Frauen verschwinden aus unsrer Anschauung, und sind zuletzt nur die Zielscheibe, auf welche die Liebespfeile abgeschossen werden.

Die Schwäche in der Poesie zeigte sich ferner auch in dem äußern Ausdruck. Man weiß, welche unsägliche Mühe Ariost auf die Ausfeilung seiner Verse verwandt hat, und wie er hierin, wie in so vielem Andern, dem Petrarca gleichkommt. Er hat aber auch hierin, grade so wie Petrarca, den Sinn des Volks getroffen, und nach dem Erscheinen des Rasenden Roland war, wie früher für die lyrische Poesie, so jetzt für die epische eine

Musterform festgeschmiedet. Beide Formen waren, je nach dem Gang der italienischen Poesie, grade in der Zeit festgestellt worden, wo der Einfluß des Alterthums und der modernen Zeitrichtung in den tonangebenden Dichtern grade gleich stark war und beide sich die Waage hielten. Es war daher natürlich, daß die Lyrik, die mehr in der flüchtigen Gegenwart wurzelt und von dieser immer neue Kräfte erhält, länger der überwiegend werdenden antiken Richtung widerstand; aber für beide kam eine Zeit, gegen Ende des 16. Jahrhunderts, in welcher wir den Sieg und das Uebergewicht des Alterthums erkennen. In Tasso's Epos sehen wir das Bemühen, nach dem Muster Virgils Einheit und Ernst in die Handlung zu bringen, wodurch er ganz von der national gewordnen Richtung abweicht, und die Lyrik sollte durch Chiabrera und Testi, welche zu den Formen und selbst zum Geist des Pindar und Horaz zurückzukehren suchten, eine eben so wesentliche Veränderung erhalten. Aber es zeigte sich in der ganzen Poesie des Jahrhunderts dieselbe Schwäche, die dem Eindringen des antiken Einflusses keine selbständige Thätigkeit entgegenzusetzen erlaubte, wodurch allein etwas Großes wäre geschaffen worden.

Durch Ariosto's Gedicht schienen nun, nach italienischem Sinn, die beiden Forderungen des antiken Studiums und der modernen Richtung in dem gehörigen Gleichgewicht gewahrt zu sein, und statt nun die Sache, welche in dieser Art mit ihm beendigt und der gar keine neue Seite mehr abzugewinnen war, liegen zu lassen und neue Wege zu suchen, zehrten eine unzählige Menge Nachahmer bis weit in das 17. Jahrhundert hinein an der einmal festgestellten Form. Aber Ariost's Geist fehlte überall. Es ist merkwürdig, wie kaum 40 Jahre nach Pulci und Bojardo der italienische Geschmack, der zum großen Theil übrigens schon durch Petrarca in diese Richtung gebracht worden war, solche Fortschritte in der Verweichlichung machte, daß die kräftigen und einfachen Gemälde jener Dichter schon nicht mehr gefielen und nicht mehr national waren. Der erste wurde wenig mehr beachtet, der andere mußte von Berni eine glatte Form annehmen. Das wahrhaft Poetische in Bojardo's Gedicht wurde breit gezerrt und mit oft sehr frostigem Witz und mit Sprüchwörtern verwässert; die Tiefe, die in den eigenthümlichen Mythen

des Mittelalters und dem in den alten Romanzen abgespiegelten Geist des Ritterthums, an den sich Bojardo so gerne hielt, ihren Grund hatte, wurde durch Allegorien und ganz unpassende Vergleichungen mit antiken Heroen leicht gemacht, die wahre Kunst wurde der Künstelei und dem enormen Fleiß in Sprache und Versbau aufgeopfert, der einfache und naive Ausdruck, der den Antheil des Kopfes und Herzens an dem Werk und seinem Gegenstand beurkundet hatte, ging in schwülstigem Pomp und ermüdender Anhäufung von nichtssagenden Bildern und Allegorien unter, worin man nur die Wirkung der Rhetorik und Grammatik erblickte; kurz der innere Gehalt wurde über dem äußern Reiz und Schimmer gänzlich vernachlässigt, und so kam man auch dahin, daß, während die innere Einheit des Werks, die Uebereinstimmung der Behandlung und der ganzen Geschichte mit ihrem Gegenstand immer mehr verloren ging, um so mehr sich nun ein Streben nach Einheit in der äußern Form kund gibt, so gut man diese den antiken Dichtern absehen konnte. Dies Alles führte zu der wilden Excentricität des folgenden Jahrhunderts, die in dem Dichter Marino und seinem Adonis ihre Höhe erreichte. Das Streben nach Einheit machte sich aber besonders bemerklich, als die antike Poesie aufhörte, ausschließlich Gegenstand des philosophischen und philologischen Studiums zu sein, und auch in die italienische Poesie überging. Dies war grade die Zeit nach Ariost, wo auch Trissino und Alamanni und Andere mit dem sogenannten heroischen Epos genau nach dem Muster der Iliade und Aeneide auftraten. Die ganze Verirrung der Nachahmer Ariost's hängt aber genau zusammen mit der vorherrschenden grammatischen und kritischen Thätigkeit der Zeit, die die Schwäche der Poesie recht augenscheinlich an den Tag legt, mit den kleinlichen Zänkereien über den Namen der Sprache, den literarischen Kriegen über einzelne Sonette oder gar den Gebrauch einzelner Wörter und Redensarten, mit dem grammatischen Eifer der Crusca und der Entwürdigung der Poesie, wonach manche Gedichte blos der Bereicherung des Wörterbuchs mit toskanischen Sprüchwörtern zu liebe verfaßt wurden.

Diese Veränderung der Poesie ging, wie bei allen europäischen Völkern, gleichen Schritt mit der Veränderung der politischen und wissenschaftlichen Zustände. Die demokratische Bildung

aus Dante's Zeit, die im politischen und bürgerlichen Leben wie in der Poesie Großes hervorgebracht hatte, steht, wenn wir die vielen Uebergänge und Abstufungen unbeachtet lassen, in schneidendem Gegensatz zu dem 16. Jahrhundert. Statt der Freiheit und wilden Gährung, woraus freilich manches Rohe, aber auch ein hoher Sinn und einzelne geniale Naturen hervorgingen, sehen wir jetzt eine gezwungene Ordnung und Einförmigkeit, in welcher die Städte unter dem Willen einzelner Tyrannen oder des ganzen aristokratischen Standes der Kraft und des Lebens beraubt wurden, worin aber das Volk sich über seine Krankheit und Schwäche durch äußern Glanz der Höfe und den Schimmer der Kunst blenden ließ. Eben so wenig merkte man, wie die wahre Poesie unter dem Schmuck der äußern Form und der blendenden Rhetorik nach und nach verloren ging. Der Sinn für ein gemeinsames Vaterland war nur wenigen Italienern wie dem Dante eigen, und konnte es nicht sein. Im Süden herrschten griechische, arabische, französische und spanische Elemente, im Norden germanische, und die in der Mitte liegende Kirche wußte die Trennung immer zu erhalten, um beide leichter zu bekämpfen und sich auf ihre Kosten zu vergrößern. Dies war schon im 13. Jahrhundert, wie wir bei Dante gesehen haben, kein günstiger Zustand für ein Epos. Wenn aber allerdings damals einzelne Staaten mit bewundernswerther Kraft sich erhoben hatten, so war dieser Geist der Freiheit, der Handlung, der die vielen kleinen Republiken immer in Gährung, die Bürger immer auf der Lauer gegen die Feinde ihrer Rechte erhalten hatte, bald nach der letzten großartigen Erhebung gegen die deutschen Kaiser erschlafft. Die einzelnen Staaten hatten sich in sich abgerundet, das rege bürgerliche Leben hatte sich in das stille Privatleben verwandelt, und dieses bildete sich um so schneller aus, je mehr es die gleichzeitig aufblühenden Künste in Anspruch nahm, die ihm zu dem Wohlstand Bequemlichkeit, Sicherheit und Glanz gaben. Mit der Armuth und Einfachheit verschwand aber auch, wie überall, die Freiheit, und mit dem einreißenden Sinn für Behaglichkeit und Genuß ward das Volk abhängig von Einzelnen, die dazu die meisten Mittel hatten. So gestalteten sich die Staaten durch die verschiednen Grade bürgerlichen Ranges zu einer starren Pyramide und beugten sich zuletzt in ihrer Trägheit

unter das Joch eines Mächtigen, der die Spitze bildete. Dieser hatte nun allein den Ueberblick und erhielt die Verbindung nach Außen. Alle Sorge und Thätigkeit des Volks aber war nach Innen gerichtet, auf das Einzelne, Kleinliche; sie ward bei der allmähligen Befestigung der Dynastien immer mehr beschränkt und zuletzt in der Form und dem Ceremoniel, womit die vielen Höfe sich umgaben, ganz ertödtet.

Der Staat ging also in den Hof auf, und wer nun noch Ehrgeiz hatte, widmete sich nicht mehr dem Dienst des Vaterlands, wie zu Dante's Zeit, sondern suchte sich beliebt zu machen. Auf der andern Seite hatten manche Usurpatoren ihre Stellung dadurch erhalten und in ihrer Familie befestigt, daß sie der Eitelkeit des Volks durch einen gewissen Glanz und Aufwand schmeichelten, wovon einige Strahlen und Vortheile auch auf die untern Klassen übergingen. Hierzu mußten aber neben den Wissenschaften hauptsächlich die Künste dienen. Daher wurden die Fürsten und vorherrschenden Familienhäupter Mäzenaten. Wenn freilich nur wenige eine solche Politik aus eigner Einsicht befolgten und die meisten, von dem allgemeinen Strudel und der Begeistrung der hofseligen Künstler hingerissen, dieselbe nur nachahmten, so sahen sie doch bald alle die großen Vortheile derselben ein, indem sie dadurch besonders die Gelehrten und Dichter, die allein in einer unabhängigen Stellung dem Bestehenden gefährlich werden konnten, ganz in ihren Sold bekamen. Es gestalteten sich also die Verhältnisse ungefähr so wie in Rom unter den Kaisern zwischen Patronen und Klienten, und an manchen Orten war der ganze kleine Staat der Klient seines Herrschers. Wie unangenehm auch diese Verhältnisse besonders für die Dichter waren, so wußte man es nicht besser; wer nicht bei Hofe gut angesehen war, galt entweder nichts, oder hatte die größte Mühe, sich einen Namen zu machen. In den meisten Biographien der Dichter jener Zeit lesen wir daher, daß diese aus Mangel an eignem Vermögen genöthigt waren, bei Hof einen Dienst zu suchen. Besonders wußte die Kirche, die in der öffentlichen Meinung eine Hauptstütze gegen die versuchten ernsten Angriffe suchte, die Dichter und Gelehrten an sich zu fesseln, was ihr mit ihren Pfründen u. dergl. Mitteln leichter gelang, als den Fürsten, welche durch Kriege oft erschöpft waren

und denen nicht die ganze gläubige Christenheit ihren Aufwand bezahlte. Man weiß, welche unglaubliche Zahl von solchen Leuten Leo X. ernährte, daß ein späterer Kardinal ihrer 400 von seinem Tisch speiste, man kennt die gepriesenen Verhältnisse an dem Hof der Medici, unter welchen freilich Lorenzo aus reinern Gründen und aus wahrer Liebe zur Sache handelte, und kurz, in ganz Italien war keine so kleine Dynastie, von den Este in Ferrara, Gonzaga in Mantua, Visconti in Mailand, dem Herzog von Urbino bis zu den Aristokraten in Venedig und Genua und zu den Prälaten, die nicht ihre Dichter- und Gelehrtenakademien hatten. Dafür mußten denn diese ihre Patrone fortwährend verherrlichen, und mancher Papst, Fürst und Kardinal verdankt seinen Namen nur den Gesängen der Dichter und ihren Dedikationen. Fürsten und Dichter kannten auch wol den Werth dieser Gegenseitigkeit, und es bestand unter ihnen eine stillschweigende Uebereinkunft, wobei meistens die Fürsten sich am besten standen. Und wenn auch die Poeten hundertmal in ihren Erwartungen betrogen wurden, so drängten sie sich doch immer wieder an die Herrscher, die etwas bezahlen konnten, wie noch im 17. Jahrhundert die Königin Christine von Schweden mit dem Rest ihrer Einkünfte sich einen scheinbar glänzenden Hof von solchen Dichtern bildete.

Diese Geschenke und Ehrenbezeigungen für die Dichter hätten nun an sich der Poesie nicht geschadet, aber wenn selbst die genialsten unter ihnen die Freiheit ihres Dichtervermögens an die Höfe verkauft hatten, so mußte diese Kunst unrettbar zu der Schwäche des 17. und 18. Jahrhunderts herabsinken. Schon mit Petrarca hatte diese unglückliche Sucht des Patronats angefangen. Dieser gefeierte Dichter hatte manchen Fürsten, wie dem schwachen König Robert von Neapel, eine Art von moralischem Zwang angethan, und sich von ihnen ehren und beschenken lassen, und hatte selbst den Feinden seines Vaterlands geschmeichelt. Ein Hof war ihm auch gar nicht genug, und er wußte zu gleicher Zeit von 8 oder 10 Höfen, die sich oft sogar feindlich gegenüberstanden, Nutzen zu ziehen. Die Akademien, die gleich darauf von allen kleinen Dynasten gestiftet wurden, vollendeten das Unglück der Poesie, welcher die Gelehrsamkeit zum Theil den Hof öffnete und die Fesseln schmiedete. In

Florenz war dies nun freilich unter Lorenz von Medici noch nicht der Fall; allein dies hing von dessen Persönlichkeit ab. Er selbst war ein trefflicher Dichter, hatte wenigstens den feinen Geschmack und hohen Sinn, um das Geniale und Vortreffliche zu verstehen und zu schätzen, und seine platonische Akademie setzte dem Zwang der Curie ein freies geistiges Forschen entgegen, während das wetteifernde Bestreben seiner Kunstakademie, aus welcher ein Michel Angelo hervorging, den Geist in die begeisterte Stimmung versetzte, die zum lebendigen Schaffen nöthig ist, und doch auch wieder das bewegte politische Leben an der Spitze eines republikanisch gesinnten Volks vor der Einseitigkeit einer abgeschloßnen Gelehrsamkeit bewahrt. Dort war noch kein Ceremoniel, das den Dichter fesselte, kein Schmeicheln, das ihm eine Jahresrente einbrachte, keine ängstliche Rücksicht des Anstandes und der Etikette: dort war Freiheit des Dichtens und Schaffens, dabei äußere Gleichheit und reger Wetteifer, denn Gönner, Gelehrte und Dichter standen auf derselben Stufe, und jeder derselben war in seiner völligen Freiheit von Allem umgeben, was das Leben an großen Interessen und an erhebenden Werken darbieten kann. Dort konnten ebenso die ungeschlachten Sonette eines Burchiello und die sehr freie Correspondenz des Pulci und Matteo Franco, wie die geistlichen Gedichte der Lucrezia Tornabuoni, die anmuthigen Carnevalslieder des Lorenzo, wie der geniale Morgante geschaffen und genossen werden. Die Liebe zur Poesie gab hier den Trieb, der allgemein geweckte Kunstsinn belebte ihn und gab zugleich das Gegengewicht gegen die Gelehrsamkert, und die Phantasie war frei in ihrem Wirken. Doch das hier gegebne Beispiel war sehr gefährlich zur Nachahmung an Höfen, an welchen Lorenzo's Geist nicht herrschte. Die Gelehrsamkeit hatte sich überall unter den Schutz und in gewisser Hinsicht auch unter den Zwang der Höfe begeben, weil sie davon meist nur Vortheil hatte und als eine theils nützliche, theils auch nach Umständen zu fürchtende Macht unabhängiger und auf soliderer Grundlage stand. Mit ihr war aber auch die gelehrte Poesie (wir haben schon früher diesen Ausdruck im Gegensatz zur Volkspoesie erklärt) in dieses Joch gerathen; sie wurde nun Hofpoesie und der Dichter Hofmann. Wenn diese Selbstfesselung schon ein Zeichen ihrer Schwäche war,

so sank sie durch ein solches fortwährendes Verhältniß immer mehr zu der niedern Stufe herab, auf welcher sie in den folgenden Jahrhunderten so wenig nur Beachtenswerthes hervorgebracht hat. Es war etwas ganz Anderes, wenn Pulci seinen Morgante dem gleichgestimmten freisinnigen Dichter Lorenz von Medici und den platonischen Freunden der Dichtkunst vorlas, als wenn Bojardo, Arioste und Tasso ihrem Hofe zu Ferrara ihre großen Gesänge vortrugen oder Alamanni sein Gedicht vom Landbau und seinen Girone dem König Franz I. von Frankreich zu lieb verfaßte. Das erste auffallende Kennzeichen dieser Hofpoesie sind die widerlichen Schmeicheleien, womit die Fürsten auf eine ganz unerklärliche Art in die Handlungen und Abenteuer der alten Ritter hineingezogen werden. Keiner jener Dichter hat wol diese Schmeicheleien weiter getrieben als Ariost (wenn wir nicht die spätern albernen Vergötterungen der Königin Christine von Schweden hierher rechnen), und daher sind sie noch besonders bei ihm angeführt worden. Bei den frühern Epikern zeigt sich noch einiges Nationalgefühl, eine warme Theilnahme an dem Schicksal und den Gefahren, die nicht allein ihrer Vaterstadt, sondern dem italienischen Volk drohen, und eine Feindschaft gegen den Angreifer ihres Landes. Wenigstens spricht sich dies Gefühl gegen den Einfall Karls VIII. von Frankreich in Italien aus. In Cieco's Mambriano kommen häufige satirische Ausfälle gegen diesen Feind Italiens vor. Auch Bojardo, der Alles ernster und tiefer faßte, klagt am Ende des 2. Buchs seines Orlando, daß ihm die politischen Begebenheiten und die Rüstungen gegen Italien die fröhliche Stimmung rauben, die ihm zum Dichten nothwendig sei. Durch ganz Italien höre er klagen, so daß er kaum athmen, viel weniger singen könne. Er führt dann sein Gedicht bis zum 9. Gesang des 3. Buchs fort; aber als das französische Heer die Alpen übersteigt und sich in der Lombardei ausbreitet, bricht er vor Schmerz seine Erzählung ab. Bei den spätern Dichtern war aber der Gesichtskreis augenscheinlich beschränkter; ihr Sinnen war nur auf die Gunst des Hofes, an dem sie sich grade befanden, und auf den aus ihr zu ziehenden Nutzen gerichtet, so daß sie ihr Vaterland vergaßen, und selbst manche, wie Alamanni, die Feinde desselben, wie den König Franz I., mit den übertriebensten Schmeicheleien über-

ſchütteten. Wenn wir aber etwas tiefer ſehen, ſo laſſen ſich aus dieſer Hofpoeſie noch andere Veränderungen und Gebrechen entdecken.

Die alte Einfachheit, Wahrheit und Natur konnte an den Höfen nicht lange beſtehen und machte einer äußerlichen Flachheit und Einförmigkeit Platz, und einer Sucht, Alles zu ebnen und zu glätten, wodurch das Dekorum und die äußere Würde, eine mächtige Schutzwehr der Großen, geſchaffen wurde, das nun an die Stelle der Geſinnung kam. Dieſer äußere Zwang mußte aber ſehr nachtheilig auf die geiſtige Ausbildung wirken. Man ſah auf der glatten Oberfläche des Hoflebens nichts Eckiges und Hervorragendes mehr, unter jenen Menſchen kein naives Hervorbrechen der Empfindung, keinen Sturm der Leidenſchaften, daher auch keine Einzelheit, keine ausgebildete Perſönlichkeit, ſondern Alle nach demſelben Maaß und in derſelben Form ſich bewegend. In ſolchen Umgebungen, bei ſolchem Zwang, ſolchem Mangel an Naturanſchauungen mußte auch den Dichtern die Kraft und das innere Leben ſchwinden. Man ſieht auch die Schwäche derſelben gleich ſchon in ihrer Wahl des Stoffs. Pulci und Bojardo hatten noch etwas Selbſtändiges aus innerer Kraft geſchaffen, Arioſt, obgleich in ſeiner Behandlung ſelbſtändig, zehrte ſchon an fremder Kraft; aber Berni, Alamanni, Bernardo Taſſo und ihre vielen Nachfolger zeigten eine völlige Erſchöpfung in der Conception eines großen Gedichts, ſie wußten nur eine fremde Schöpfung, ohne kaum etwas dazu zu geben, in das Gewand und den Schnitt zu bringen, den ihre hofſelige Zeit verlangte. Dieſelbe Veränderung ging auch mit dem Ausdruck vor. Die Zeit, die das freie, kräftige Wort vertragen konnte, war nicht mehr an den Höfen; die Ungebundenheit und oft fröhliche Ausgelaſſenheit neben der Frömmigkeit, das Derbſinnliche neben der zarteſten Empfindung, die Sittenroheit neben der ſtrengen Ritterlichkeit, dieſe Abwechſelung von Licht und Schatten, welche die ältern Gedichte zu einem ſo anziehenden Ganzen machten, waren nun nicht mehr erträglich; aber an ihre Stelle trat Einförmigkeit, Glätte, Froſt und Eleganz. Was die frühern Dichter kräftig und kurz ausgeſprochen hatten, mußte nun der Etikette zu lieb angedeutet, umſchrieben und durch Negationen beigebracht werden; daher die vielen wäſſerigen Amplificationen,

Umschreibungen und häufigen leeren Gleichnisse, womit diese Verbesserer älterer Gedichte den natürlichen Ausdruck verdarben. Dafür hatte man aber die Rhetorik, Sophistik und Grammatik ausgebildet, und diese mußten in der äußern Sprache ersetzen, was dem innern Gehalt abging. Die große Mühe, welche mit besonderer Vorliebe auf die technische Ausbildung der Gedichte verwendet wird, ist ein Zeichen von abnehmender poetischer Kraft. Man weiß, welche saure Arbeit Arioſt, sowie Petrarca, mit der Ausfeilung und Glättung seiner Verse hatte, man kann noch aus den Manuscripten sehen, wie oft Berni zwei-, dreimal ausstrich, verbesserte und versetzte. Diese und Alamanni, Bernardo Tasso, Lodovico Dolce und die Andern unterscheiden sich alle von den frühern Dichtern durch höchste Eleganz, grammatische Richtigkeit, schönen Periodenbau, aber das innere Leben, die eigentliche Poesie fehlte, und man sah sie nur das leere Gehäuse von prunkhafter Rhetorik aufbauen. Die Zeit suchte jetzt nur an der Oberfläche herum, und hierhin vermochten die Dichter nichts anders als den Anstand und die Eleganz zu setzen. Man hat dieses Dekorum als eine Folge der Tugendforderung der Zeit darstellen und daraus ableiten wollen, daß überhaupt Sitte und Lehre durch die erwachte Beaufsichtigung der Kirche viel strenger geworden seien. Allein es war da, wo es unter diesen spätern Epikern vorkam, nur eine Folge der Schwäche. Das Jahrhundert war durchaus nicht tugendhafter als die Zeit des Lorenzo von Medici, die Beaufsichtigung der Kirche unter einem Leo X., Alexander VI. und den meisten andern Päpsten nichts weniger als streng. Aber die Hofpoesie scheute den wahren natürlichen Ausdruck und übertünchte manche Schlüpfrigkeit mit Witzeleien, wodurch sie nur gefährlicher wurde. Wir sehen einen ganz bedeutenden Unterschied zwischen den Werken, bei welchen mehr an das größere Publikum gedacht wurde, und denjenigen, für welche besonders der Hof Kunstrichter war. Welche Zügellosigkeit, aber auch Kraft und meisterhafte Zeichnung der Natur in den Lustspielen des Machiavell und Peters des Aretiners, selbst Berni zeigte sich in seinen satirischen Sonetten, die in die Volkspoesie gehören, als schöpferischer und kräftiger Dichter. Dagegen welche frostige Rhetorik und Geschraubtheit in den Trauerspielen des Trissino, Rucellai, Alamanni, und in den Epen, welche alle zur

Gelehrten- und Hofpoesie erhoben wurden. Alle diese Umwandlungen des Epos gingen stufenweise vor sich, in dem Maaße als sich das äußere und innere Staatsleben in der angegebnen Art sehr schnell gestaltete, und das Epos hätte wol in Tasso's Jerusalem die Spitze des Langweiligen und Frostigen gefunden, wäre Tasso nicht ein anderer Dichter als Alamanni und Dolce gewesen. Denn in gewisser Beziehung finden die meisten Veränderungen dieser Dichtart in Tasso ihren Schluß.

Diese Umgestaltung des Staatslebens, welche die Poesie untergrub, schadete nun der Wissenschaft wenig, welche ihrerseits auch Veränderungen durchmachte und durch diese auf die Poesie wieder sehr stark wirkte. In dem ganzen Zeitalter seit Lorenzo von Medici herrschte eine rege Thätigkeit des Verstandes und eine Tendenz zur Reflexion, welche auf die Betrachtung des politischen Lebens wie auf die abstrakte Wissenschaft einen großen Einfluß hatte und die Schöpferkraft der Phantasie hemmte. Die Wissenschaft erhob sich und fing an, den Grundstein zu dem Gebäude zu legen, an dem sie noch immer in stetiger Weise fortbaut. Sie errang die ersten Siege über die finstere Theologie des Mittelalters, und zwang selbst diese, der Reflexion ihr Recht einzuräumen. Es kommt uns hier nur darauf an, den Gang in der Behandlung der Historiographie anzudeuten, weil diese sich mit dem Epos am besten vergleichen läßt. Die Geschichte verfährt von Anfang an im 13. und 14. Jahrhundert mehr chronikenartig, zeichnet das angeschaute öffentliche Leben, in welchem die Historiker handelnde Personen waren, mit Wärme und so poetischer Stimmung auf, daß ihre Gemälde manchem Epos zur Grundlage hätten dienen können. Dies war die für Italien so große Zeit des Dino Compagni, Villani, Velluti, aus welcher auch Dante die epischen Züge zu seiner Göttlichen Komödie genommen hatte. Naive Einfachheit und Unbefangenheit, ein gesunder biedrer Sinn und Liebe zum Vaterland zeichnet sie aus, ist aber oft von einer derben, rauhen und schmucklosen Außenseite verborgen. Dies wäre die eigentliche Zeit für das Epos gewesen, wenn die sonstige Entwicklung der Italiener ein solches nationales Gedicht zugelassen hätte. Auch Gino Capponi, der gegen Ende des 14. Jahrhunderts lebte, gehört noch unter die Historiker und Staatsmänner, an welchen man keinen Einfluß des neu

erwachten und nun überwiegenden Studiums des Alterthums gewahr wird. Mit praktischem Verstand und richtigem Urtheil erfaßte er die Lage des Staats. Wie Boccaccio, Sacchetti und Ser Giovanni in ihren Novellen die Schwächen der Geistlichkeit mit Spott gegeißelt hatten, so zürnt er mit bitterm Groll und Wärme für sein Vaterland über den schädlichen Einfluß derselben auf das Staatsleben und über die Abhängigkeit derselben von der Kirche. In den historischen Werken des 15. Jahrhunderts aber, wie z. B. in denen des Poggio und Lionardo Aretino, ist eine vorherrschende Gelehrsamkeit in den Schriften des Alterthums entschieden bemerklich, und wie diese etwas später dem Epos gefährlich wurde, so schadete sie hier bedeutend dem historischen Werth der Werke. Aber das Studium des Alterthums hatte auf den kirchlichen Sinn dieser Historiker dieselbe Wirkung wie auf den der Dichter. Denn Poggio stellte seine sehr aufgeklärten Religionsbegriffe und reformatorischen Ansichten zu derselben Zeit auf, wo wir auch in den Reali di Francia und in der Spagna eine gewisse Kälte gegen das Papstthum bemerken, und wo Pulci sich mit so erstaunenswerther Freiheit des Geistes über Kirche und Moral äußert. Noch einen Schritt weiter sehen wir dann bei den Historikern, wie Giov. Cavalcanti und Bernardo Rucellai, die letzte Wirkung dieser Alterthumsgelehrsamkeit, die äußere Eleganz und den rhetorischen Schmuck in den vielen selbstgemachten prunkvollen Reden, ebenso wie wir auch das Rhetorische in den letzten Bearbeitern der Rolandssage vorherrschen sehen. Die Geschichtschreibung geht in ihrer Entwicklung dem Epos immer einen Schritt voraus. Aber sie kommt zu einem grade entgegengesetzten Resultat, und hat in stufenweiser Vervollkommnung der Epoche ihre Meisterschaft errungen, als das Epos in jedem neuen Versuch seine zunehmende Schwäche zeigt. Mit der verständigen und philosophischen Behandlung der Geschichte, wodurch sie in dem scharfsinnigen Geist des Machiavell zur Wissenschaft erhoben wurde, war auch an sich schon die Zeit des Epos vorüber. Man suchte alle Ereignisse und Thaten der Helden nach ihrem Zusammenhang und ihren Ursachen in Verbindung zu bringen und betrachtete nun mehr philosophisch und kritisch den allgemeinen Gang der Entwicklung der Menschheit und der Völker im Großen. Dadurch ward das Gemälde viel

weitläufiger, der geistige Blick viel ausgedehnter, aber je mehr die Wissenschaft gewann, desto mehr ging der epischen Poesie verloren. Die einzelnen Helden verschwanden in der Betrachtung der Folgen ihrer Thaten und der Mitwirkung des Geistes der Zeit und des Volkes; die genauere Kenntniß des Zusammenhangs zwischen den Ursachen und Wirkungen löste den Zauber des Wunderbaren in den Thaten der Helden, die früher nur an sich außer allem Zusammenhang angestaunt wurden, und verdarb auch den Geschmack an den frühern Erzeugnissen dieses Wunderglaubens. Dieser allgemeine Geist der Wissenschaftlichkeit, der sich aller Thätigkeiten des praktischen und des rein geistigen Lebens bemächtigt hatte, zeigt sich nun auch bei den Epikern nach Arioſt in der überall prangenden Gelehrsamkeit und Reflexion. Sie wissen die alten Ritter nicht mehr herauszufassen und sie uns voll Charakter und Leben hinzustellen, sondern können sie uns nur durch ein nebeliges Medium von abstrakten Betrachtungen in der Ferne zeigen. Die frühern Epiker und auch noch Pulci hielten sich genau an die alten Ueberlieferungen und Volkssagen, weil diese ihrer poetischen Kraft einen lebendigen Stoff zu bearbeiten gaben; später war aber das Ritterthum, zu welchem die wissenschaftliche, politische und diplomatische Zeit alle Beziehungen abgeschnitten hatte, zu einer ganz abstrakten Idee geworden, und die Dichter paßten dieser eine Menge moderner Ansichten an, die mit dem Ritterthum nichts gemein hatten. Alles drängte nach einer neuen Gestaltung der Verhältnisse und nach neuen Geistesrichtungen.

Durch diese Wissenschaftlichkeit und Reflexion, die in jeder andern Hinsicht freilich ihren unbestreitbaren Werth hatte, ging dem Epos endlich noch ein Hauptreiz verloren, nämlich die Naivetät, womit die alte Zeit das Religiöse und Fromme der ersten Volksdichter mit dem Schlüpfrigen, das ein Nationalzug ist, verband. Diese Naivetät war den Italienern durch die alten Sagensänger der Franzosen und durch die Provenzalen zugekommen, und noch in Boccaccio's Novellen finden sich viele Züge dieser eigenthümlichen Vermischung. Später aber ging das Religiöse und Fromme durch die Form verloren, das Schlüpfrige verlor seine Naivetät und diente nun dem Witz zu einem gefährlichen Spiel. Dies hatte zum Theil die Hierarchie mit ihrem beharrlich durchgeführten System verschuldet, den Kultus,

die Wissenschaft, die Literatur, das künstlerische und politische Leben so lange als möglich in einem bleibenden, unverrückten Zustand zu erhalten, das innere Fortschreiten niederzudrücken und die äußere Einwirkung abzuhalten. Dadurch mußte die Religion und mit ihr gar Manches, was selbst voller Leben zum Fortschritt lebendig mitgewirkt hätte, zur todten Form erstarren, auf welcher freilich die Kirche auch desto fester saß. Als die Wissenschaft endlich mit Gewalt durchbrach, war es das heidnische Alterthum, welches ihr den Weg bahnte, und mit diesen Waffen vermochte sie nicht die alte Form zu zerstören, die unter dem Stempel des Christenthums dem Volksgeist geheiligt war und in der verjährten Knechtschaft des Volks ihre Festigkeit erlangt hatte. Daß diese Knechtschaft und die dadurch erzeugte Stumpfheit des Volkes das Grundübel war, sieht man, wie aus der ganzen politischen Geschichte, besonders auch daran, daß die einzelnen Reformatoren, die ernstlich auf Verbesserungen und auf Freiheit von der Glaubensdespotie drangen, auf das Volk nur dann einen vorübergehenden Einfluß ausübten, wenn sie auch republikanische und sogar demokratische Grundsätze mit ihren theologischen Lehren verbanden. Die Masse begriff nichts von der Reinigung des kirchlichen Systems und wurde durch die Schrecken des Interdikts und des Fegfeuers bald wieder unterworfen. Das höhere Publikum aber, neben den Gelehrten, war durch die politischen Gestaltungen und durch seine zeitlichen Vortheile an die Höfe gekettet, die ebenfalls ihres Vortheils wegen es mit der Kirche und gegen die Völker hielten und an dem kirchlichen System festhingen. Nur zur Zeit des Uebergangs der Republiken in die Monarchien, wo das Alte mit dem Neuen wechselte, zur Zeit des Pulci, der daher auch neben der alten naiven Gesinnung schon die echte freie Wissenschaftlichkeit verräth, waren die höhern Angelegenheiten des geistigen Lebens zur Sprache gekommen. Um diese Zeit war es den Dichtern, die zugleich den lebendigsten Theil an dem neuen Schwung der Philosophie nahmen, noch heiliger Ernst um die große Religionsfrage, welche anderswo im 16. Jahrhundert entschieden wurde. Aber sie standen auch noch viel höher über dem Volk, als die spätern nach Ariost, welche ein Publikum antrafen, das in allen andern Richtungen von eben den frühern Dichtern weit ausgebildet

war. Dieses Publikum, das seine schon vorher vorherrschend gewordne Liebe zur äußern Form an den Höfen erst recht genährt hatte, fing an, eine gewisse Herrschaft auf die Poesie, die ja zum Theil Hofpoesie geworden war, auszuüben, wodurch sie eben das nationale Gepräge erhielt. Aber auf die früher so stark angeregte und so kühn ausgesprochne Aufklärung und Geistesfreiheit war ein solches Publikum natürlich gar nicht eingegangen, und jemehr Dichter und Publikum sich einander näherten, destomehr gingen jene von der Berührung der ernstern Fragen ab und hielten sich zum Vergnügen des letztern mehr an witzige Spötteleien über das äußere Leben der niedern Geistlichkeit. Dies war eben ein unglückliches Zeichen der schon in andrer Hinsicht bemerkten Schwäche und Erschöpfung, daß die Tonangeber der geistigen Bildung nicht auf ihrer Höhe stehen geblieben waren, sondern zu der Masse herabkamen, sich nach deren Forderungen richteten und nach ihrem Beifall geizten, was zum Theil darin seinen Grund mag gehabt haben, daß die philosophische Bildung, die an Lorenzo's Hof durch die platonische Akademie einen so großen Fortschritt gemacht hatte, später wieder sank, oder vielmehr demjenigen Dichter, der den allgemeinen Beifall für sich gewonnen und dadurch der epischen Poesie ihre bestimmte Regel gegeben hatte, dem Ariosto, gar nie zu Theil geworden war.

Dies waren die Haupturſachen, welche an der epischen, wie überhaupt an der dichterischen Kraft der Italiener zehrten. Dabei ist die Menge von Dichtern kaum begreiflich, die sich immer wieder über denselben Gegenstand hermachten, wol eher noch die materielle Fruchtbarkeit bei gänzlicher Leere des Geistes, wie denn Lodovico Dolce nicht weniger als fünf große Epen zu Stande brachte, und sein halbes Leben nichts anders kann gethan haben, als in Versen erzählen. Es kam eben nur noch auf elegante Sprache und zierliche Form an. Dabei übte die Malerkunst, die grade jetzt in ihrer Blüte stand, auf alle Richtungen einen unbeschränkten Einfluß. Und sowie man in dieser nach der rauhen Kraft und Erhabenheit des Michel Angelo, Pulci's Zeitgenossen, ein Uebergehen zum Weichen, Sanften und Zarten bemerkt, so zeigt sich in der Hofpoesie bei zunehmender Schwäche eine Neigung zum Zarten, Malerischen, zur Idylle,

die mit besondrer Vorliebe von den Italienern in aller Form bearbeitet wurde. Im Epos aber führte dies zu den Fehlern der Künstelei, der ausschließlichen Bemühung um zierliche Formen und Eleganz der Sprache, der rhetorischen Bilder und Anhäufung der Gleichnisse, während wir den gänzlichen Mangel an Schöpferkraft, Charakteristik, Höhe und Tiefe, an großartiger Auffassung der menschlichen Verhältnisse, ein ängstliches Beseitigen aller geistigen Interessen in jener gährenden Zeit, ein völliges Ignoriren der großen Fragen, die alle großen Köpfe in den andern Ländern beschäftigten, mit Bedauern wahrnehmen müssen.

§. 6.

Das heroische Epos.

Ehe wir zum Schlußstein der romantischen Epik in Italien, zum Tasso gelangen, ist es nothwendig, noch einer Richtung, die sich auch bis zu Tasso erstreckt, kurz zu erwähnen. Wir haben früher die italienischen Dichter in zwei große Parteien, die der gelehrten Dichter und der Volksdichter getheilt, welcher Unterschied besonders seit dem 15. Jahrhundert bemerklich wurde. Die romantischen Epiker hielten sich ziemlich in der Mitte, doch mit solchen Schattirungen, daß man im Verlauf der Geschichte den Einfluß der Gelehrsamkeit immer mächtiger werden sah. Denn während die ersten rohen Bearbeiter des französischen Stoffes noch ziemlich nahe dem Volkslied standen, während Pulci zuerst aus dem Epos ein echt italienisches Gedicht geschaffen hatte, kämpfte schon im Ariost die Gelehrsamkeit mit italienischem Geist und neuerer Auffassungsweise und wird in dessen Nachfolgern immer überwiegender, bis das romantische Epos mit dem eigentlichen gelehrten oder sogenannten heroischen Epos in Vielem zusammentrifft. Dieses heroische Epos hat sich neben dem romantischen aus demselben Boden erzeugt. Während man aber auf der einen Seite dem romantischen Gedicht nach den Erfordernissen der Geistesrichtung aus den Alten Nahrung, eine gewisse Haltung und dichterische Würde verleihen wollte, packte man auf der andern Seite die alten Klassiker selbst an und gab ihnen ein romantisches Gewand. Dies war der

Anfang, der nachher zu dem eigentlichen heroischen Epos in Italien führte. So suchte schon 1491 ein florentinischer Priester, Ser Jacopo di Carlo, die Iliade mit romantischer Weitschweifigkeit zu erweitern und fortzusetzen. Sein großes Gedicht: Il Trojano, dove si tratta di tutte le battaglie che fecero li Greci con li Trojani, beginnt mit der Eroberung des goldnen Vließes, geht vom Trojanischen Krieg auf die Gründung Roms über, und hier noch bis auf die Zeiten des Jugurthinischen Kriegs und sogar bis auf Cäsar. Ein anderer unbekannter Dichter, wahrscheinlich aus Bologna, suchte eben so die Aeneide romantisch einzukleiden und dann ungebührlich auszudehnen, wie man aus dem Titel sehen kann: Incomincia il libro de lo famoso et eccellente poeta Virgilio Mantovano, chiamato la Eneida volgare, nel quale si narrano li gran facti per lui descripti, ed appresso la morte di Cesare imperadore, con la morte di tutti li gran principi e signori di gran fama, li quali a li dì nostri sono stati in Italia, come leggendo chiaramente potrai intendere. Hierher müssen wir noch einige spätere Versuche aus dem 16. Jahrhundert anreihen. Lodovico Dolce, der eigentlich nur durch seine erstaunliche Vielschreiberei berühmt ist[1]), unternahm es gar, den Homer und Virgil zusammenzuschmelzen und ihnen ein romantisches Gepräge zu geben. Der Titel seines Gedichts heißt: l'Achille e l'Enea di Messer Lodov. Dolce, dove egli tessendo l'historia della Iliade d'Homero a quella dell' Eneide di Virgilio, ambedue l'ha divinamente ridotte in ottava rima. Der ungeheure Stoff wurde in 55 Gesänge abgetheilt. Derselbe Dichter behandelte

1) Lodovico Dolce war viele Jahre mit dem Verbessern und Commentiren der Ausgaben des berühmten Verlegers Gabriele Giolito beschäftigt; dabei schrieb er drei Bücher über die Gemmen, eine italienische Grammatik, viele Sonette und Satiren, acht Trauerspiele, mehrere Lustspiele, übersetzte die Reden des Cicero, die Satiren, Episteln und die Ars poetica des Horaz und Ovids Metamorphosen in Ottava Rima. Aber alle diese Arbeiten ließen ihm noch Zeit, sechs große epische Gedichte zu verfertigen: Sacripante Paladino in 10 Gesängen, Le prime imprese d'Orlando in 25 Gesängen, Achille ed Enea in 55 Gesängen, Ulisse in 20 Gesängen, Palmerino di Oliva in 32 Gesängen und Primaleone, figliuolo del re Palmerino in 39 Gesängen.

ebenso auch die Odyssee. Der Ferraresische Dichter, Giambattista Giraldi, bearbeitete das ganze Leben des Herkules in einem romantischen Gedicht, Dell' Hercole, welches er seinem Herrn und Gönner, dem Herzog Herkules II. von Ferrara, zu Ehren dichtete und in welchem er in der That den Herzog in grader Linie von dem alten thebanischen Helden abstammen ließ.

Alle diese Bearbeitungen fanden aber bei dem gelehrten Publikum wenig Anklang, schon deswegen weil sie in italienischer Sprache geschrieben waren, und dann, weil man die Gedichte über dieselben Gegenstände viel besser in der alten Originalsprache lesen konnte. Man kam daher auf die Idee, auf eignen Füßen zu stehen und zeitgemäße Gegenstände zu besingen. Hier trat nun der merkwürdige Umstand ein, daß man jetzt an der alten lateinischen Sprache hing, mochten nun diese gelehrten Dichter mit ihrer Zeit nicht recht fortgehen, oder von der Würde ihres Gegenstandes nicht ganz durchdrungen sein. So schrieb Sannazaro sein Gedicht De partu Virginis, Vida seine Christiade, Riccardo Bartolini seine Austriade oder De bello Norico in 12 Gesängen. Auch noch in der Mitte des 16. Jahrhunderts kommen drei lateinische Epiker vor, Fracastoro schrieb ein Gedicht Joseph, Gerolamo Falletti De bello Sicambrico und Lorenzo Gambara eine Colombias über die Entdeckung Amerikas.

Dem Trissino war es vorbehalten zu zeigen, daß sich die italienische Sprache auch für ernste Gegenstände eigne, und wie er dies schon früher mit seinem Trauerspiel Sophonisbe gezeigt hatte, so wollte er es jetzt mit einem Epos versuchen. Zu seiner Zeit kam es eben soviel auf die Sprache, überhaupt die Form, als auf die Sache an, was der von da immer fortgesetzte Streit über die Sprache und deren Brauchbarkeit und Vorzüge beweist, und manches Gedicht verdankt die hohe Stelle, die ihm die Crusca anweist, nur der romantischen Correctheit. Giovanni Giorgio Trissino (1478—1550) war ein Mann von immenser Gelehrsamkeit, die 20 Jahre lang auf sein Epos angewandt wurde. Alle seine dichterischen Produkte gingen überhaupt aus seiner Gelehrsamkeit, aus seinem fortwährenden Studium der Alten hervor, sowie auf der andern Seite fast alle damalige Gelehrten auch Dichter waren.

Von Trissino's Leben ist nicht viel anzuführen, da seine Poesie nicht aus dem innern Quell seines Geistes hervorging, sondern angelernt war, also mit der historischen Entwicklung dieses Geistes nichts zu thun hatte. Wir bemerken nur, daß er im Dienste von zwei Päpsten, Leo X. und Clemens VII., war, und von diesen zu Gesandtschaften an die Kaiser Maximilian und Karl V. gebraucht wurde, bei welchem letztern er sich so beliebt machte, daß er den Orden vom goldnen Vließ erhielt. Sein Hauptgedicht, außer einem Trauerspiel und einem Lustspiel, von welchem später die Rede sein wird, ist nun sein großes heroisches Epos: Italia liberata dai Goti. Man nannte damals diese Gattung heroische, obgleich sie sich dem Wesen nach wenig von der aus den Ritterſagen gebildeten romantischen unterschied, indem selbst die romantischen Liebesintriguen einen Hauptbestandtheil der erstern ausmachen. Der ernste Ton und die peinliche Nachahmung Homers und Virgils machte den Unterschied aus. Um noch mehr von den Rittergedichten abzuweichen, wählte er zu seiner Italia die fünffüßigen reimlosen Verse. Unter den italienischen Kritikern ist es unausgemacht geblieben, ob er oder sein Freund Ruccellai diese Versart (versi sciolti) erfunden habe, wie man dies in Italien nannte. Die Erfindung war nicht groß und wurde jedenfalls von Trissino schlecht angewendet. Denn seine 27 Gesänge laufen so, jeder durch ungefähr 40 Seiten ohne Abschnitt und ohne Ruhepunkt durch, wie eine Correspondenz einer Zeitung, und während er auf der einen Seite den harmonischen Reimfall verloren hat, der in andern Gedichten doch oft für den Sinn entschädigt und dessen strenge Forderung wenigstens manches dumme Wort entschuldigt, hat er auf der andern Seite versäumt, durch eine hohe und energische Sprache und Adel des Ausdrucks seinem Gegenstand eine gewisse Majestät und Würde zu geben.

Um Trissino als Dichter kennen zu lernen, halten wir nichts für geeigneter, als einen Auszug aus dem Brief mitzutheilen, womit er die Zueignung der zuerst 1547 allein gedruckten 9 ersten Bücher seines Gedichts an den Kaiser Karl V. begleitete. Dieser Brief wird besonders klar machen, in welchen Eigenschaften die gelehrten Dichter das Wesen des Epos setzten und welche Frucht sie eigentlich aus dem Studium der Alten für ihre Poesie

gewinnen wollten. Da des gelehrten Trissino Ansicht ziemlich die allgemeine war, wie man aus den kritischen Zänkereien dieses und des folgenden Jahrhunderts erkennt, so mag es nicht unpassend erscheinen, wenn wir uns bei ihm etwas länger aufhalten, um die Andern dann kurz anzuführen. Nachdem Trissino, nach dem Muster des Arioste, in seinem Dedikationsschreiben sehr deutlich zu verstehen gegeben, daß Achill und viele andere Helden und Fürsten ihren Ruhm bei der Nachwelt nur durch das Lob der Dichter erhalten haben, und daß man also die Dichter ehren und belohnen müßte, daß er aber ganz besonders die ausgezeichneten Thaten eines Kaisers, des Justinian, in das rechte Licht gestellt habe, kommt er dann auf die eigentlichen Regeln seiner Poetik: „Von dessen ruhmreichen Thaten habe ich nur eine ausgewählt, nicht mehr, um mich nicht von den Gesetzen der Poesie zu entfernen, und zwar die Befreiung Italiens von der Knechtschaft der Gothen. Und darin, daß ich mit dem Anfang der Handlung, das heißt, mit dem Ursprung des Kriegs, begann, habe ich den göttlichen Homer nachgeahmt. (Es wird nun weitläufig aus Homers Iliade und Apollonius' Argonautenzug nachgewiesen, daß man durchaus mit dem Anfang anfangen und mit dem Ende aufhören müsse.) Und nicht nur darin, daß ich meine Fabel aus einer einzigen großen Handlung zusammensetzte, welche Anfang, Mitte und Ende habe, bin ich auch genau den Regeln des Aristoteles gefolgt, den ich zum Lehrer gewählt habe, sowie den Homer zum Führer und Ideal; sondern auch habe ich nach seinen Vorschriften an vielen Stellen Schrecken und Mittleid erregende Handlungen eingestreut, sowie auch Erkenntnisse, Empörungen und Leidenschaften, welche die nothwendigen Theile der Fabel sind; und mit allem Fleiß mich bemüht, das ganze Wesen zu beobachten, welches der Natur der in dem Gedicht eingeführten Personen zukommt, die Klugheit, die Kunst der Reden, die Erhabenheit und Sittlichkeit der Sprüche und viele andere nützliche und ergötzliche Dinge. Und wenn ich den so göttlichen Dichter nicht erreichen konnte, so habe ich nach Kräften gesucht, ihm nachzukommen, wie er, reich und weitläufig zu sein, fast an allen Stellen redende Personen einzuführen und alle Einzelnheiten der Kleidungen, Bewaffnungen, Paläste und Lager zu beschreiben. Denn Demetrius Falereus setzt die Enargia,

welche die anschauliche Darstellung ist, darin, daß jede Einzelnheit der Handlung fleißig angeführt, nichts ausgelassen wird und die Perioden der Reden nicht abgeschnitten und verringert werden. Ferner um diese Enargia zu erreichen, habe ich auch Gleichnisse und Bilder gebraucht, welche auch Homer so vortrefflich angewendet hat, die aber bei den lateinischen Dichtern weniger vollkommen vorkommen, weil einige von ihnen, welche Erhabenheit in ihre Verse bringen wollten, es verschmäht haben, alle Umstände und Einzelnheiten der Handlungen sorgfältig zu beschreiben, gleichsam als Dinge, welche das Gedicht erniedrigen. Und da ich weiß, daß die Poesie eine Nachahmung der menschlichen Handlungen ist und desto vollkommner ihren Zweck erreicht, je wirksamer sie dieselben unserm Verstand darstellt: so wollte ich die von Vielen unsrer Zeit verschmähte und getadelte, aber gelehrte und bewundernswerthe Weitschweifigkeit des Homer anwenden, lieber als die Wohltönigkeit und Erhabenheit der Verse, welche von Vielen, nicht sehr Gelehrten über die Maßen geliebt, gewünscht und gelobt wird." Zuletzt nennt noch Trissino sein Gedicht, das er mit Hülfe der Vorschriften des Aristoteles und des homerischen Musters zu Stande gebracht hat, sehr klein in Bezug auf die Größe des Kaisers, dem er es widmet, aber sehr groß in Bezug auf seine Mühe während 20 Jahren, indem er fast alle Schriften der griechischen und lateinischen Sprache durchstudiren mußte, um aus ihnen die Belehrungen, Geschichten, Weisheitssprüche und Blüten zu holen, die er in dem Gedicht niedergelegt hat; und er versichert den Kaiser, daß er, wenn er es lesen wolle, darin außer den militärischen Führungen, Lagerabsteckungen und Exercitien der alten Völker auch noch viele Waffenthaten, Eroberungen, Unterhandlungen, Rathschläge und andere Dinge finden könnte, welche nicht nur in allen künftigen Dingen zu großem Nutzen, sondern auch in andern Theilen des menschlichen Lebens zur Zierde gereichten.

Hierein setzte Trissino das Wesen der epischen Poesie, allerdings den Ansichten der damaligen Philologen ganz gemäß, und so konnte auch aus seiner Mühe nichts Andres herauskommen, als eine Zusammenstellung von Beispielen zur Erläuterung des aristotelischen Systems. Schon die Hauptsache merkte der gelehrte Mann vor lauter Bücherweisheit nicht, daß die Iliade ein

nationaler, von dem höchsten Selbstgefühl der Griechen getragner, mit Begeisterung von Geschlecht zu Geschlecht fortgesungner Stoff war, der später aus den vielerlei Volkssagen geordnet wurde, daß darin der hohe Reiz für das griechische Volk und die Ursache der aufs Höchste gesteigerten poetischen Kräfte des Sammlers und Ordners lag; daß er selbst aber schon durch die Wahl des Stoffes beurkundete, daß er zu einem heroischen Epos nach homerischem Muster gar nicht berufen war. Denn er besang den Sieg des liederlichen, Italien immer feindlichen griechischen Volks über die hochherzigen und heldenmüthigen Gothen, die schon 100 Jahre lang eine bessere Ordnung in Italien begründet und, was dem Dichter von seinem Standpunkt als Römer aus grade das Wichtigste sein sollte, die römische Kultur und Kunst unter den ersten Kaisern wieder heraufzubeschwören versucht hatten. Aber die Gothen waren Arianer, folglich Ketzer, und so so werden sie von ihren eignen Enkeln in Italien, die sich von der Hierarchie entnerven ließen, immer noch tödtlich gehaßt.

Da wir schon in dieser Wahl des Stoffs und in der vorhergehenden Ansicht vom heroischen Epos so wenig dichterischen Geist in Trissino bemerken, so läßt sich in seinem Gedicht auch keine Nacheiferung, sondern nur eine matte Nachahmung Homers erwarten; und auch diese ist so schlecht verstanden, daß wir nicht, wie bei Homer, in Einzelnheiten eingeführt werden, um das Gemälde der großartigen Charaktere ganz vollständig und in reinster Anschaulichkeit in uns aufnehmen zu können, sondern wir bleiben in einer Flut der trivialsten Umstände, der kleinlichsten Details eines elenden und liederlichen byzantinischen Hoflebens stecken, der Dichter vermag sich nicht über die Toilette und die Hofordnung im Rath und bei Tisch zu erheben, und wenn einmal seine Herrschaften eine Idee oder einen Entschluß fassen sollen, so muß es ihnen im Schlaf von einem Engel beigebracht werden. Wir wollen, um dieses zu beweisen und zugleich zu zeigen, wie die damaligen gelehrten Verehrer des Alterthums den Homer verstanden, nur einige Gesänge des langen Gedichts durchgehen; denn es ist an sich nichts werth und nur für die Geschichte des Epos und als Probe statt der vielen übrigen wichtig.

Schon der unsinnig zusammengesetzte himmlische Hof erinnert so ziemlich an den hierarchischen Hof in Rom, oder noch

mehr an die scholastische Himmelsordnung des Mittelalters, wo auch jüdische, christliche und heidnische Ideen personificirt und kanonisirt durch einander laufen. Im Anfang des 21. Buchs, wo im Himmel ein großer Rath über die Vernichtung der Gothen gehalten wird, finden wir den ganzen Hofstaat beisammen. Gott Vater sitzt in einem Palast, den ihm der alte Vulkan erbaut hat und der auch zuweilen Olymp genannt wird. Um ihn sind geschaart seine eignen Eigenschaften und Kräfte als seine Töchter, dann die Intelligenzen der Planeten, zugleich die griechischen Götter, Saturn, Jupiter, Mars, der blonde Apollo, Merkur, Venus, Diana als Mond; hierauf die Intelligenzen der Fixsterne, Orion, Cepheus, Cassiopeia, Ariadne, Perseus, Chiron, Astrea und Andere, dann die Engel des Himmels, welchen die Quellen und Flüsse und die Handlungen der irdischen Völker anvertraut sind. Alle diese Untergottheiten führen den Titel: ewige Substanzen. Und in diesem himmlischen Rath schämt sich der christliche Gott nicht, zum Untergang der Gothen allerlei Betrug, Verrätherei, täuschende Träume und andere unredliche Mittel auszusinnen. Damit aber das Gleichgewicht einigermaßen hergestellt sei und sich die Gothen doch durch 20 Gesänge halten können, sind auf ihrer Seite eine Menge Höllengeister, Zauberer, Riesen und Feen.

Das Gedicht, welches sich ganz genau an Procopius' Geschichte des gothischen Krieges unter Belisar hält und dabei soviel als möglich, ja ganze Episoden aus der Iliade herübernimmt, beginnt mit einem Anruf an Apoll und die Musen und führt dann gleich den christlichen Gott Vater auf, welcher eines Tags unter den Seligen stand und die Geschäfte der Sterblichen betrachtete. Eine seiner Eigenschaften, die Vorsehung, sagt seufzend zu ihm: O Vater, regt sich in dir nicht das Mitleid, wenn du Italien schon so lange in den Händen der Gothen siehst; die festgesetzte Zeit ist schon vorüber, wo die bösen Engel dieses Land für seine frühern Sünden strafen sollen. Der ewige Vater antwortet lächelnd: Meine Tochter, deine Idee kommt mir grade gelegen. Er zieht sich zurück, um reiflich über die Befreiung Italiens nachzudenken, und findet endlich kein besseres Mittel, als dem Kaiser Justinian, dem Mitregenten der Welt (correttor del mondo), den Entschluß zu einem Krieg im Schlaf beizubringen.

Ein langweiliger Engel, der sich in die Gestalt des Papstes verkleidet, übernimmt den Auftrag. Bei solcher Verkleidung findet man die Ungeschicktheit natürlich, daß die damaligen Italiener Christen, im Gegensatz zu den eben so gut getauften Gothen, genannt worden.

Nachdem seine Majestät aufgewacht ist, erhalten wir eine sehr umständliche Toilettenscene mit Kammerherrn und Kammerdienern, worin das Haupt des römischen Reichs in einem sehr traurigen Licht gezeigt wird. Denn er, der eben die Fürsten des Reichs zu einem wichtigen Kriegsrath versammeln will, kann nicht einmal seine Strümpfe anziehen, noch weniger sich kämmen. Solche moderne Etikettenschilderungen mögen für den schwachköpfigen Regenten passen, aber nicht für ein Epos, worin großartige Charaktere entwickelt werden sollen. Auch ist der Kaiser hier nicht grade als ein Schwachkopf, sondern als auserlesenes Werkzeug Gottes hingestellt. Er wäre besser ganz aus dem Gedicht weggeblieben, aber dann hätte die homerische Scene von dem Rath der Häupter des Reichs nicht angebracht werden können.

Der mit langweiliger Umständlichkeit beschriebene Kriegsrath wird in einer Kirche gehalten. Die Beschreibung der Kirche nimmt zwei Seiten ein, die des Scepters allein 14 Verse. Der Kaiser erhebt sich vor den ihn umgebenden Paladinen, Herzogen, zwanzig unterworfnen Königen und übrigen Baronen, und erzählt ihnen, wie er seit seiner Thronbesteigung ein „immenses Verlangen zu würdigen Thaten gehabt habe, wie er es nun fürs beste halte, Italien zu erobern und dabei sein ganzes Vertrauen auf Belisar setze.“ Es erhebt sich nun in dem Rath ein heftiger Streit zwischen Belisar, auf dessen Seite Narses ist, und dem neidischen Konsul Salidius, der von einem Sarazenenkönig unterstützt wird. Dieser Streit erinnert etwas an den Zank des Achill und Agamemnon, zeigt aber zugleich, wie schlecht Homer verstanden worden ist. Denn dort ist er ein wichtiges Moment, das die ganze Handlung bedingt, hier aber ganz unnöthig und ohne allen Erfolg; denn der Krieg wird beschlossen. Der Kaiser ermahnt die Räthe, nach Haus zum Essen zu gehen, beauftragt aber den Narses und den „guten Grafen von Isaura,“ das ganze Heer auf der Küste aufzustellen, weil er selbst nach

Tische das Unternehmen einleiten wolle. Als diese beiden sich allein finden, frägt Narses den Andern, ob sie nicht lieber auch erst essen wollen[1]). Der alte Graf Paulus aber, der hier den weisen Nestor spielt, versichert ihn, es sei besser, ohne Speise als ohne Ehre zu sein. Nun folgt eine umständliche Beschreibung der großen Revue, Adjutanten fliegen hin und her, alle Fenster sind mit Damen besetzt. Das Alles ist so modern kleinlich, daß die Würde des Kaisers durch die Beschreibung seines prachtvollen Mantels, Rosses und Aufzugs nicht gerettet werden kann. Als der Zug sich in Bewegung setzt, machen die Trompeten und andern Blaswerkzeuge einen solchen Lärm, daß die Erde und der Himmel zittert und sogar einige Pferde scheu werden. Hier grenzt das heroische Epos an die Caricatur. Belisar wird zum Feldherrn, Grafen von Italien und Vicekaiser des Occidents ernannt, und das Volk schreit vor Freuden so laut, daß man es „bis in den Sternen hört." Zuletzt begibt sich noch ein homerisches Wunder. Zwei Drachen steigen an einem Myrthenbaum, worin viele Vögel genistet haben, hinauf, um diese zu verschlingen, werden aber von zwei Adlern getödtet. Der weise Seher Procopius deutet sogleich die Vögel auf Italien, die Drachen auf die Gothen und die Adler auf Belisar und einen künftigen oströmischen Feldherrn.

Das zweite Buch ahmt den bekannten Schiffskatalog der Iliade nach, geht aber noch viel weiter, und gibt in einem äußerst trocknen Zeitungsstyl und mit erstaunlicher Gelehrsamkeit die topographische und statistische Beschreibung des römischen Reichs, seiner Provinzen, der Besitzungen der Gothen und die Geschichte ihrer Eroberungen. Bis hierher ging Alles homerisch zu, aber schon im dritten Buch machen sich die Forderungen der Zeit geltend, und der Dichter spinnt eine romantische Liebesintrigue ein, die durch mehrere Gesänge fortgeht, aber mit der eigentlichen Handlung gar nichts zu thun hat. Justinus, der Neffe und Nachfolger des Kaisers, speist bei der Kaiserin mit deren Nichte

---

1) Che vogliam fare, il mio onorato padre?
Volemo andare al nostro allogiamento
A prender cibo, e poi dopo 'l mangiare
Girsene al campo ad ordinar le schiere?

Sophia zu Nacht, verliebt sich in letztere, und Amor, der selbst hinter ihm steht, schießt dieser einen Pfeil in das Herz. Die Liebesqualen derselben werden sehr genau berichtet und der Prinz reist unterdessen mit der Flotte ab, welche von sämmtlichen Winden auf Befehl des Engels Neptunius schnell nach Brindisi befördert wird. Sophia ist untröstlich, die Kaiserin verspricht ihr, den Liebhaber durch ihren Gemahl von dem Kriege zurückzuschaffen, und braucht dazu dasselbe Mittel, das auch Juno in der Iliade zur Einschläferung Jupiters gebraucht hat, als sie den Griechen den Sieg verschaffen wollte. Aber dieser Vergleich zeigt am deutlichsten die Schwäche Trissino's. Keine Spur von der Zartheit, von den großartigen Motiven Homers. Die Umständlichkeit in der Beschreibung der Toilette der Kaiserin verräth nur die Absicht des Dichters, eine plumpe Lüsternheit hervorzubringen, und als sie so ihren Gemahl in dem Garten aufsucht, macht sie auch nur eine plumpe Wirkung auf ihn, der sich ohne Weiteres mit ihr aufs erste beste Gras lagert. Doch erlangt sie seine Einwilligung in die Ehe des Justinus mit der Sophia. An den Prinzen wird augenblicklich geschrieben und er reist beglückt von dem Heer ab. Aber unweit Byzanz erreicht ihn ein Sturm, das Schiff geht unter und Justinus wird halbtodt an das Ufer gespült. Sophia vergiftet sich aus Schmerz; aber der Prinz wird wieder gerettet, Sophia ebenfalls durch ein beigebrachtes Gegengift und beide sehen sich zuletzt gesund und froh wieder.

Belisar schifft sein Heer aus und fordert die Gothen auf, ihm die Stadt Brindisi zu übergeben. Die Anführer derselben verweigern dies im Anfang, aber der Engel Latonio, der die Gestalt eines derselben angenommen hat, flößt ihnen durch seine Rede eine solche Furcht ein, daß sie die Schlüssel übergeben und die Stadt räumen. Die Erzählung dieser höchst unbedeutenden Thatsache nimmt mehr als 300 Verse ein. Der Dichter scheint sich nicht ganz auf die glückliche Wirkung der homerischen Nachahmung zu verlassen, denn er nimmt hier schon wieder seine Zuflucht zum Romantischen und gibt einen Kampf mit Zauberern und Riesen zum Besten. Acht Ritter werden zum Recognosciren in das Innere des Landes geschickt. Eine schöne aber trügerische Jungfrau erweckt ihr Mitleid durch die Erzählung

einer ihr zugefügten Beleidigung, und die Ritter folgen ihr mit dem Entschluß sie zu rächen, an einen verzauberten Brunnen, wo Phaulos (der Genius des Bösen) als Ritter verkleidet saß. Dieser hatte im Dienste seiner Schwester Akratia (Unmäßigkeit) mit zwei Riesen Tag und Nacht den Brunnen zu bewachen, daß kein sterblicher Mund denselben berührte. Er fordert sogleich die acht Ritter zum Zweikampf unter der Bedingung, daß der Besiegte des Andern Gefangner sei. Sieben Ritter werden nach einander von Jenes bezauberter Lanze in den Sand gestreckt und der Akratia in Ketten zugeschickt. Der achte macht sich aber davon und reitet zurück ins Lager. Belisar schickt vier andere Ritter hin, welchen nun ein Engel, der vernünftiger Weise seinen Rath früher hätte geben sollen, die ganze Zauberei und das Mittel dagegen verräth. Der Brunnen ist aus den Thränen der Arete (Tugend) entstanden, als ihre Nichte Synesia (Weisheit) von der Akratia getödtet wurde, und da diese Thränen die Kraft hatten, jedes Uebel zu heilen und jeden Zauber zu lösen, so wurden die Arete und ihre Töchter in enge Haft gebracht und nun der Brunnen von Phaulos mit seinen bezauberten Waffen bewacht. Der Engel gibt darauf dem einen Ritter einen Helm und Schild, gegen den verzauberte Waffen nichts vermögen, und räth den Andern, während des Kampfes an den Brunnen zu eilen und dem Phaulos Wasser ins Gesicht zu spritzen, wodurch alle Zauberei ein Ende habe. So geschieht es. Phaulos wird besiegt und muß die Ritter zu seiner Schwester Akratia führen, welche nach langem Widerstreben gezwungen wird, die gefangnen Ritter herauszugeben und die Arete in Freiheit zu setzen. Die letztere erhält wieder ihr Reich und leistet den Siegern große Hülfe.

Die übrigen Bücher füllen die Fortschritte des Belisar, Schlachten, Eroberungen, Zweikämpfe, im Ganzen genau nach der Geschichte des Procopius, wobei aber dem dichterischen Schmuck zu liebe, die Engel durch Rath und That Außerordentliches leisten. Merkwürdig ist nur noch, daß sich auch Trissino, der bei zwei Päpsten hohe Ehrenstellen bekleidete, einen heftigen Ausfall gegen die Hab- und Herrschsucht und die Ueppigkeit der römischen Kurie erlaubt hat, und zwar ist die Rede, worin er vorkommt, ganz unnöthiger Weise und mit Gewalt

herbeigezogen, da sie ein Engel als Prophezeiung aussprechen muß. Die Sprache aber ist so heftig, wie ich sie fast nur noch in Niccolini's Arnoldo da Brescia gelesen habe. Belisar ist in Rom von den Gothen belagert. Der Anführer der letztern weiß, daß der Papst Silverius, der dem Gothenkönig seine Würde verdankte, ein heimlicher Feind der Römer ist, und daß überhaupt „der Sinn der Priester so sehr auf irdisches Gut gerichtet ist, daß sie das Weltall für Geld verkaufen würden." Er schickt ihm also reiche Geschenke und der Papst verspricht eins der Thore Roms zu öffnen. Aber Gott schickt seinen Engel Nemesius (Rache), um die ganze Verrätherei dem Belisar zu entdecken. Dieser läßt den Papst gefangen nehmen und das ganze römische Volk zusammenrufen, um zu berathen, was zu thun sei. Ein andrer Engel aber, Palladius, der hier die Minerva spielt, räth ihm, den Papst in der Stille abzusetzen, um keinen Volksauflauf zu veranlassen. Nun läßt ihn der Dichter in Zorn gerathen über Päpste, die noch gar nicht gelebt haben, und eine prophetische Schimpfrede halten, die für einen so orthodoxen und welfischen Engel nicht einmal paßt[1]). Man sieht übrigens, wie allgemein

---

1) Ancor vi voglio dir quel che mi disse
Un amico di Dio, ch' era profeta,
Di alcuni papi, che verranno al mondo;
E queste fur le sue parole espresse:
La sede, in cui sedette il maggior Piero,
Usurpata sarà da tai pastori,
Che fian vergogna eterna al Cristianesmo:
Ch'avarizia, lussuria e tirannia
Faran nei petti lor l'ultima prova;
Ed haran tutti i lor pensieri intenti
Ad aggrandire i suoi bastardi, e darli
Ducadi e signorie, terre e paesi,
E concedere ancor senza vergogna
Prelature e cappelli ai lor cinedi,
Ed ai propinqui delle lor bagascie;
E vender vescovadi e beneficj,
Officj e privilegi e dignitadi,
E sollevar gl' infami, e per denari
Rompere, e dispensar tutte le leggi
Divine e buone, e non servar mai fede;

das Bedürfniß einer Reformation empfunden wurde, und wie besonders die gelehrten Dichter von solchen Ideen durchdrungen waren, die aber unter den Epikern Keiner so rein und kühn ausgesprochen hat, als Pulci.

Solche Versuche im heroischen Epos mußten in Italien nothwendig mißglücken, da alle Erfordernisse einer solchen Dichtart fehlten. Nicht das geringste nationale Element ist in allen heroischen Epen jener Zeit, keinem Dichter fiel es ein, aus dem großen Lombardenkrieg gegen die Hohenstaufen seinen Stoff zu nehmen, die traurigen politischen Verhältnisse erlaubten nicht, solche erhebende Erinnerungen hervorzurufen, noch weniger gaben sie die dichterische Begeisterung zur künstlichen Gestaltung dieser Erinnerungen; auch hätte man mit der Verherrlichung dieses Freiheitskampfes keinem Kaiser oder König seine Huldigung darbringen können, was bei den italienischen Dichtern eine besondere Angelegenheit, eine Quelle des Wohlstandes und der Ehre und ein Bedürfniß geworden war. Wenn man also dem, was die Italiener heroisches Epos nennen, seinen natürlichen Lauf gelassen hätte, so wäre es in Italien, zu dessen Glück, nie aufgekommen, weil Ort und Zeit entgegen war. Aber wer den Homer und Virgil auswendig wußte und die Regeln des Aristoteles im Kopf hatte, glaubte der Natur trotzen zu können, und was sie versagte, durch Gelehrsamkeit zu ersetzen, und so erhielten die Italiener vielfältige Abbildungen der Iliade, auf neuere Zeiten und Orte angepaßt, denen weder Tiraboschi und Mazzucchelli, noch die übrigen Literatoren, die gewöhnlich keine strenge Kritik üben, sondern höchstens Quadrio, der unbedingt

---

E tra veneni e tradimenti ed altre
Male arti lor menar tutta la vita;
E seminar tra i principi cristiani
Tanti scandoli e risse e tante guerre,
Che faran grandi i Saraceni e i Turchi,
E tutti gli avversarj della Fede.
Ma la lor vita scellerata e lorda
Fia conosciuta alfin dal mondo errante;
Onde correggerà tutto 'l governo
Dei mal guidati popoli di Cristo.

alles Geschriebne lobt, eine irgend günstige Seite abgewinnen können. Erst 20 Jahre nach Trissino versuchte ein andrer Dichter, Oliviero von Vicenza, ein ähnliches heroisches Epos, l'Alamanna in 24 Gesängen, welches den Krieg des Kaisers Karl V. gegen den schmalkaldischen Bund zum Gegenstand hat. Oliviero hat den Homer und Trissino zugleich und beide schlecht nachgeahmt. Statt der Zauberer und bösen Geister müssen allegorische Tugenden und Laster die Handlung in den Gang bringen. Auf der Seite der Verbündeten arbeiten die Göttinnen der Nachlässigkeit und Faulheit, während der Eifer und die Schnelligkeit den Kaiser unterstützen, und wenn am Ende Gott noch den heiligen Petrus und sämmtliche Engel und Tugenden zu Hülfe nimmt, so wundert sich Niemand, daß der schmalkaldische Bund besiegt wird. Der Dichter widmete sein Werk dem König Philipp II. von Spanien. Außer dem Francesco Bolognetti aus Bologna, welcher in seinem Gedicht, Il Costante, sich ganz in die altrömische Geschichte und Mythologie vertieft hat, führen wir nur noch den Alamanni an, den wir schon unter den romantischen Epikern antrafen und dem wir noch bei den didaktischen und Tragödiendichtern begegnen werden. Alamanni, welcher auch Improvisator war, dichtete mit außerordentlicher Leichtigkeit, und wie seine übrigen Gedichte, so zeichnet sich auch sein heroisches Epos, welches er in hohem Alter verfaßte, durch große Reinheit und Eleganz der Sprache aus. Dies ist aber sein einziger Vorzug, der ihm indessen in den Augen der Crusca den Rang der klassischen Gedichte verschafft. Der Titel des in Ottava Rima geschriebnen Epos ist: Avarchide, von Avaricum, dem alten Namen der Stadt Bourges in Frankreich, weil es die Belagerung und Zerstörung dieser Stadt besingt. Alamanni's gerühmte Leichtigkeit im Dichten erklärt sich übrigens sehr leicht, wenn man sein Epos näher ansieht und bemerkt, daß Homer nicht in Einzelnheiten nachgeahmt, sondern daß die ganze Iliade mit Plan und Verknüpfung, Reden und Thaten, Zahl und Charakter der Helden, Stellung und Kampf der Völker in italienische Reime gebracht ist und man mit veränderten Namen die geringsten Kleinigkeiten des trojanischen Krieges wiederfindet. Doch wir haben uns zu lange bei diesen gelehrten Dichtern aufgehalten.

§. 7.

Torquato Taſſo.

Taſſo iſt wol zugleich mit Dante der größte Dichter, der wahrſte und aufrichtigſte Charakter und der unglücklichſte Menſch, den die italieniſche Poeſie aufzuweiſen hat. Und doch ſind beide in dieſen drei Punkten durchaus von einander verſchieden. Dante's philoſophiſche Dichtung ging von ſeinem religiöſen Gefühl hervor, welches als ein feſter, unerſchütterlicher Kern ſeinen politiſchen, philoſophiſchen und moraliſchen Anſichten die größte Harmonie und Einheit gab und ſeiner gelehrten wie praktiſchen Richtung ein Ideal vorhielt, in deſſen Verfolgung er ſeine volle Kraft und auch ſeine Ruhe fand. So iſt ſein inneres Leben ein einiges Bild, jede erweiterte Erkenntniß gibt ſeiner religiöſen Ueberzeugung neue Kraft. In Taſſo dagegen iſt großer Zwieſpalt. Der Glaube iſt in ihm nicht feſt, die religiöſe Ueberzeugung, die ihm in der Kindheit aufgedrungen war, bleibt ihm fremd; was ihm gehört, iſt die geiſtige Ausbildung durch unermüdliche Studien, und dieſe führt ihn von jenem Glauben ab in die Richtung ſeiner ringenden, neu ſchaffenden, ſich vom Alten losreißenden Zeit. Daher hatte beider Wahrhaftigkeit auf ſie eine ganz verſchiedne Wirkung. Danten gab ſie feſte Ruhe und Uebereinſtimmung mit ſich ſelbſt; er ſah klar mitten in den verwirrteſten Verhältniſſen und ſtand erhaben über ſeinem unglücklichen Schickſal, während Taſſo bei äußerer Ruhe in ſeinem Innern zerriſſen und von ängſtlichen Gewiſſenszweifeln hin- und hergeworfen war. Sein Herz, das den frühſten Eindrücken und Vorſtellungen der Kindheit, je dunkler ſie mit der Zeit wurden, deſto unbedingter anhing, erlangte über den, auf anderm Wege als dem der Poeſie nach Freiheit ringenden Geiſt eine ſolche Herrſchaft, daß es nun ohne Rath und Führer dem von jedem Winde leicht beweglichen Meere glich und ſelbſt dem ſo mächtigen geiſtigen Einfluß des Inquiſitionsgerichts verſchloſſen blieb. Daher war auch beider Unglück ganz verſchieden. Beide lebten in einer Zeit der Kriſis. Aber Dante's Unglück kam von ſeiner Charakterſtärke, die ihm nicht erlaubte, ſein Inneres nach äußern Umſtänden umzuwandeln. Taſſo's Unglück aber kam von ſeiner

Charakterschwäche, Weichheit, Unentschlossenheit, welche ihn an der kampferfüllten Grenze zweier Zeiten der Rathlosigkeit und Angst preisgaben und ihn als ein beklagtes Opfer der neuen Epoche fallen ließ. Dante konnte in einer politisch bewegten Zeit vielleicht ruhig leben, wenn er nachgab; aber er war zu kräftig, um seine Ueberzeugung gegen physischen Zwang hinzuwerfen. Tasso konnte in der geistig bewegten Zeit ruhig leben, wenn er nicht nachgab; aber er war nicht kräftig genug, sich eine Ueberzeugung zu schaffen; und so wurde er ein Spielball der auf Tod und Leben kämpfenden Parteien der scholastischen Hierarchie und der neuen geistigen Freiheit.

Torquato Tasso war geboren zu Sorrento bei Neapel am 11. März 1544. Sein Vater, welcher wie seine Voreltern aus Bergamo stammte, war der auch als Dichter berühmte und schon erwähnte Bernardo Tasso. Nachdem dieser mehrern Herrn gedient hatte und als Gesandter an vielen Höfen herumgezogen war, ward ihm das Glück zu Theil, in die Dienste des Fürsten Sanseverino von Salerno zu kommen, wo er mehrere Jahre in einer glücklichen Ehe fast frei von allen Geschäften zubrachte. Von drei Kindern, die ihm seine Gattin Porzia de' Rossi gebar, war Torquato das jüngste. Aber auf die kurze Ruhe folgten lange und harte Leiden. Die Einführung der Inquisition in Neapel durch den Vicekönig Don Pedro di Toledo erregte einen Aufruhr unter dem Volk. Die Großen wandten sich an den Fürsten von Salerno mit der Bitte, bei dem Kaiser Karl V. die Aufhebung des schändlichen Gerichts zu bewirken. Bernardo rieth dem Fürsten sehr zu und reiste selbst mit ihm nach Deutschland. Aber das Geschäft hatte einen unglücklichen Ausgang, in Folge dessen Sanseverino nach einigen andern Unannehmlichkeiten zu des Kaisers Gegner nach Frankreich überging. Er wurde also zum Rebellen erklärt, aus dem Königreich Neapel verbannt und seine Güter confiscirt. Bernardo, der seinen Herrn im Unglück nicht verlassen wollte, hatte das gleiche Schicksal.

Torquato war drei Jahre alt, als sein Vater nach Deutschland zog und ihn der Leitung des gelehrten Angelazzo überließ. Torquato, der überhaupt zu den frühreifen Wunderkindern gehörte, machte erstaunliche Fortschritte. In seinem 7. Jahr, 1551, wurde er in die Jesuitenschule geschickt, wo er drei Jahre blieb.

Hier war er, was das Lernen betrifft, in guten Händen, denn er wußte bald die schönsten Stellen des Homer und Virgil auswendig und machte italienische Reden und Gedichte. Aber hier mag auch der Grund zu seinem Unglück gelegt worden sein, indem der so außerordentlich reizbare, von Allem tief ergriffne Knabe Eindrücke erhielt, gegen welche später sein Geist in einem fruchtlosen Kampf sich aufrieb. Er sagt selbst später in einem Brief vom Jahre 1580, wie der Religionsunterricht auf Erweckung dunkler Gefühle, auf blinde Dressur für die Absichten der Kirche und auf Haß gegen alle Ketzereien abzweckte. Er wurde im neunten Jahr zum Abendmahl zugelassen, ohne das Geringste von dessen Bedeutung zu verstehen; aber die Würde des Orts, die Zierrathen und Ceremonien, das Murmeln und sich an die Brust schlagen des Volks brachten einen Zustand in ihm hervor, der die von Einsicht geleitete Frömmigkeit für sein ganzes Leben ersetzen mußte. Er wurde an blinde Verehrung der Kirche, von der er nichts verstand, an blinden Haß gegen die Ketzer, von denen er nichts begriff, an blinde Furcht vor den Schrecken der Hölle und den Einbildungen, die damals die Kurie ihrer Heerde einimpfte, gewöhnt, und als sein Verstand gegen diese zweite Natur kämpfte, mußte sein Gemüth untergehen.

Sein Vater Bernardo war unterdessen von Sanseverino nach Paris geschickt worden, um Heinrich II. zum Krieg gegen Neapel zu bewegen. Da er aber nach vielen Bemühungen nichts ausrichtete, begab er sich nach einem mehr als einjährigen Aufenthalt in Paris 1554 nach Rom und berief seine ganze Familie dahin. Allein die habsüchtigen Verwandten hielten die Porzia mit ihrer Tochter in Neapel fest, und nur Torquato, der zum Abschied ein Sonett an seine Mutter dichtete, ging nach Rom. Porzia zog sich in ein Kloster zurück und wurde durch die Trennung von Gatten und Sohn, durch die unglücklichen Verhältnisse, von denen sie kein Ende sehen konnte, und durch die rohe Behandlung ihrer Verwandten bald von Gram getödtet, 1556. Dieser harte Schlag vermehrte die Leiden der Geächteten, die nun bald auch in Rom nicht mehr bleiben konnten, als die Streitigkeiten zwischen Papst und Kaiser wieder eine Eroberung von Rom befürchten ließen. Die kaum wiederbegonnenen Studien

mußten abgebrochen werden, Torquato wurde nach Bergamo zu Verwandten geschickt, und Bernardo reiste, von Allem entblößt und einen Zufluchtsort suchend, zuerst nach Ravenna. Bald fand er bei dem Herzog von Urbino großmüthigen Schutz und eine sorgenfreie Lage in Pesaro, daher er seinen Sohn wieder von Bergamo zu sich rief. Hier genoß Torquato gleichen Unterricht mit dem Sohn des Herzogs und wurde durch das Beispiel seines Vaters, der hier die letzte Hand an sein großes Rittergedicht legte, besonders für die Poesie begeistert, denn diese war nebst der Philosophie sein Lieblingsstudium. Dieser Eifer erhielt besondere Nahrung, als er seinen Vater nach Venedig begleitete, wo dieser den Druck seines Amadigi besorgte. Er mußte dort viele Gesänge dieses Gedichts abschreiben und machte dabei gründliche Studien über die italienische Sprache und Poesie und über die ältern Dichter, Petrarca, Boccaccio, besonders aber über den großen Dante. Der Umgang mit den Gelehrten und Dichtern Venedigs, die alle seines Vaters Freunde waren, beförderte sehr diese Studien und bestärkte ihn in der Aufgabe, die er sich für sein Leben gesetzt hatte.

Doch sein Vater, der aus dem ausschließlichen Beruf der Dichtkunst keine sichere Zukunft für seinen Sohn voraussah, bestand auf der Wahl einer Brodwissenschaft und schickte ihn 1560 nach Padova, um die Jurisprudenz zu studiren. Torquato scheint zwar dem Wunsch des Vaters nachgekommen zu sein und sich der ernsten Wissenschaft beflissen zu haben, denn Tiraboschi sagt, daß er wegen seiner Kenntnisse im Kirchen- und Civilrecht, in der Theologie und Philosophie feierlich gekrönt worden sei. Aber wie eifrig er dabei die Dichtkunst betrieben, ergibt sich daraus, daß er nach zwei Jahren, die er in Padova zubrachte, seinen Rinaldo, ein episches Gedicht in zwölf Gesängen, beendigt hatte. Sein Vater erschrak und willigte nur mit Mühe und nach dem Zureden vieler gelehrten Freunde in den Druck desselben, der 1562 in Venedig beendigt wurde. Der große Ruf und Beifall, den der jugendliche Dichter durch ganz Italien erntete, bewog endlich auch seinen Vater, ihn von der Rechtswissenschaft freizusprechen und seiner Neigung und seinem Dichterschicksal zu überlassen.

Tasso war achtzehn Jahr alt, da er als gefeierter Dichter schon die Bahn und die Aufgabe seines Lebens bestimmt vorgezeichnet

sah. Eine in Leiden und Furcht zugebrachte Jugend hatte die natürliche Reizbarkeit seines Gefühls sehr erhöht und diese wieder seinem Trieb zur Dichtkunst ungemeinen Vorschub geleistet, während der ungemessene Beifall, der ihm schon seit den ersten Jahren seiner Kindheit für seine schnelle Entwicklung und für seine Reden und Gedichte gespendet wurde, nothwendig in dem jungen Mann, der viel in seiner eignen phantastischen Welt lebte, eine gewisse Dichtereitelkeit und Eifersucht erwecken und den Ehrgeiz außerordentlich stacheln mußte. Wir sehen daher schon an diesem ersten Abschnitt seines Lebens alle die Keime aufbrechen, die sich später zu seinem Unglück so mächtig entwickelten. Er blieb nun, einen kurzen Aufenthalt in Bologna abgerechnet, mehrere Jahre in Padova, hörte dort die berühmtesten Professoren der Philosophie und Rhetorik. Das Unglück führte ihn nach dem Geschmack der Zeit zu Aristoteles' Schriften, die er, besonders die Poetik, eifrig bearbeitete und dazu alle alten und neuen Dichter. In derselben Zeit, in welcher er sein dichterisches Genie in die Fesseln einer strengen Regel bannte, machte er den ganzen Plan zu seinem Befreiten Jerusalem und führte schon einige Gesänge aus. So ging leider die gelehrte Kritik der schaffenden Kraft voraus, und ehe er noch etwas Bleibendes an seinem Goffredo (so hieß zuerst sein Epos) beendigt hatte, hatte er schon die Natur dieser Dichtart in drei gelehrten Traktaten „über die Poesie und das heroische Gedicht insbesondere" nach aristotelischen Principien festgestellt. Diese Traktate widmete er dem Scipione Gonzaga, Bruder des Herzogs von Mantua, der später Kardinal wurde und für sein ganzes Leben ein warmer Freund des Tasso war. Wir werden später auf sie zurückkommen müssen, denn da der Dichter sich selbst durch diesen Umweg erst klar machen wollte, welche Bahn er zu befolgen und wie er die Regeln und Muster der Alten auf ein Produkt von modern romantischem Geist anzuwenden habe, so werden sie uns viele Aufschlüsse zur Beurtheilung des Goffredo geben.

Seine Jugendarbeit, Rinaldo, hatte er schon früher dem Kardinal Luigi d' Este, Bruder des Herzogs Alphons II. von Ferrara, gewidmet und sich ihm so vortheilhaft empfohlen, daß ihn dieser 1565 zum Edelmann an seinem Hof ernannte. Hiermit fängt ein neuer Abschnitt in dem Leben Tasso's an. In

Italien war die Dichtkunſt ſeit langer Zeit eine Hofkunſt, und ſowie die unbemittelten Dichter ſich um die Gunſt der Fürſten bewarben und beneideten, ſo ſuchten auch die Fürſten die Dichter an ihren Hof zu ziehen und mißgönnten einander den Glanz, den ein berühmter Dichter einem ſolchen Höfchen gab. Wie wir ſchon bei Arioſt und Andern geſehen haben, brachte dieſe Mode, Dichter bei ſich zu führen, für dieſe, je nachdem die Gönner waren, manche ſehr unangenehme Lagen hervor, wenn ſie es nicht, wie Peter der Aretiner einzurichten wußten, daß ſie von allen Höfen reiche Geſchenke erhielten, ohne ſich einem ausſchließlich zu verbinden. Taſſo hatte ſich indeſſen, was dieſen Punkt betrifft, wenigſtens im Anfang nicht zu beklagen. Der Ferrareſiſche Hof zeichnete ſich, freilich auf Koſten der Unterthanen, die ſich von ihrer damaligen Verarmung bis jetzt noch nicht erholt haben, in dieſer letzten Zeit vor ſeinem Untergang vor allen andern durch eine grenzenloſe Prachtliebe und ausſchweifenden Hang zu Feſten, Ritterſpielen und theatraliſchen Vorſtellungen aus. Keine Koſten wurden geſpart, um berühmte Künſtler aller Art herbeizuziehen, welche ihre Kräfte und Talente dem Glanz und Vergnügen des Hofes widmen mußten, ſo daß Ferrara unter andern Umſtänden der Mittelpunkt des italieniſchen geiſtigen Lebens und beſonders für die ſpätere Periode der Dichtkunſt eine wichtige Pflanzſchule hätte werden können.

Hierhin wurde Taſſo berufen, und zwar ſollte er dort ankommen, ehe die Feierlichkeiten bei Gelegenheit der Vermählung des Herzogs mit der Erzherzogin Barbara von Oeſterreich ihren Anfang nähmen. Er reiſte alſo im Oktober 1565 hin und fand den ganzen Hof ſchon ſo beſchäftigt in Vorbereitungen zu Feſten, Turniren und Schauſpielen, daß er anfangs Mühe hatte, eine Audienz bei dem Kardinal zu erhalten. Es mag dem jungen Mann, der vorher ſchon über die Maßen gefeiert worden war, etwas empfindlich geweſen ſein, ſich hier ſo unbeachtet zu ſehen, wenn wir wenigſtens aus einem ſpätern ähnlichen Vorfall, der ſeine Einſperrung veranlaßte, hierauf ſchließen können. Doch nahm ihn der Kardinal zuletzt ſehr huldvoll an, gab ihm Zimmer in ſeinem Palaſt mit allen Bequemlichkeiten und ſprach ihn von allen Dienſten frei, die ihn in ſeinen dichteriſchen Arbeiten ſtören konnten. Da der Kardinal bald darauf nach Trident

reiste, um die fürstliche Braut feierlich abzuholen, so war Tasso ziemlich sich selbst überlassen und konnte sich ganz den mächtigen Eindrücken hingeben, welche der glänzende Hof und die fast einen vollen Monat dauernden Hochzeitsfeste, Ritterspiele und romantischen Aufzüge auf seine Phantasie machten. Der Kardinal reiste bald darauf nach Rom zur Papstwahl, und während seiner langen Abwesenheit wurde Tasso mit den beiden Prinzessinnen, Lucrezia und Leonora, und mit dem Herzog Alphons II. selbst bekannt. Die Prinzessinnen waren Schwestern des Herzogs, Lucrezia 31, Leonora 30 Jahre alt. Die Biographen rühmen beider außerordentliche Schönheit und berufen sich dabei auf die Sonette Tasso's zu ihrem Lob, als wenn es nicht längst bekannt wäre, daß selbst eine Prinzessin von 50 Jahren für einen höflichen und Rücksicht nehmenden Dichter noch manche Schönheiten haben kann. Das Sonett ist überhaupt seit Petrarca ein etwas verdächtiges Lobgedicht, an dem der Verstand am meisten arbeiten und die Lücken des Gefühls ausfüllen muß.

Lucrezia liebte die Welt, die Vergnügungen, die Artigkeit; sie fühlte sich geschmeichelt, daß ihr Tasso schon früher in seinem Rinaldo ein Compliment gemacht hatte, und jetzt, wo ihre glänzenden Tage im Abnehmen waren, mochte sie wol noch eifriger die aufgehende Berühmtheit durch Aufmerksamkeiten und Gunstbezeigungen aller Art an sich zu fesseln suchen. Doch mag sie von jeher nicht verstanden haben, in Männern eigentliche Liebe zu erwecken. Sie blieb unvermählt bis in ihr 36. Jahr, und kehrte nach einer kurzen Ehe, von ihrem Gemahl geschieden, nach Ferrara zurück. Auch in Tasso's Gedichten findet sich keine Spur einer Leidenschaft für diese Prinzessin; die meisten an sie gerichteten sind feine Complimente, wie sie der berüchtigte Aretiner, der sich gewiß von keiner sentimentalen Liebespein quälen ließ, auch zu machen im Stande war, und sein Sonett an ihre rothen Augen, so zart die Sache auch berührt und so fein und höflich auch die Wendung ist, gibt keine rechte Vorstellung von einer blinden Liebe, selbst bei einem noch feurigern Dichter; so wenig als das Sonett, in welchem er sie an ihre Annäherung zum Matronenalter erinnert, obgleich hier die ausgesuchteste Rhetorik der Galanterie zu Hülfe kommen muß. Leonore scheint das Gegentheil von ihrer Schwester gewesen zu sein. Sie

verſchmähte den Lärm der Welt, ſo daß ſie nicht einmal an den langen Hochzeitsfeſten Theil nahm, und daß ihr dies bei einer ſo feierlichen Gelegenheit geſtattet wurde, beweiſt, daß ihr eine lange Gewohnheit dieſes Vorrecht gab. Sie lebte zurückgezogen, ſtudirte viel, beſonders auch die neuern Dichter, und die ketzeriſchen Neuerungen, die ihre Mutter, Renate von Frankreich, an dem ferrareſiſchen Hof begünſtigt hatte, ſcheinen ſie in die entgegengeſetzte Richtung gebracht und ihr eine vorherrſchende Neigung zu andächtiger Schwärmerei erweckt zu haben, ſo daß ſie unter dem Volk zu Ferrara, das an den üppigen Hof gewöhnt war, in den Ruf der Heiligkeit kam[1]). So wirkten beide Prinzeſſinnen ſehr verſchieden auf Taſſo, aber beide feſſelten ihn an ſich. Lucrezia gab ſich viele Mühe um ihn, war ſeine Rathgeberin bei ſeinen Liebesangelegenheiten, wußte ihn aufzuheitern, durch ihren Beifall aufzumuntern, und ihr praktiſcher Verſtand würde ihn in verhängnißvollen Lagen, z. B. bei ſeiner Abreiſe nach Rom, ſicher geleitet haben, wenn er ihr hätte folgen wollen. An Leonore dagegen band ihn ein gewiſſer ſympathetiſcher Zug, indem er ſich längſt dieſelbe Gefühlswelt wie ſie geſchaffen hatte, worin ſich beider Seelen einander begegneten und ſich gegenſeitig in ihrer Andacht und Verehrung für ihr phantaſtiſches Gut beſtärkten. Lucrezia nährte ſeinen Ehrgeiz und Leonora ſeinen Hang zur Schwärmerei, und ſo waren beide freilich für ihn verderblich, denn jene beiden Leidenſchaften waren es beſonders, die ſein ganzes Unglück verurſachten.

Man hat früher viel über Taſſo's Liebe zu Lucrezia oder beſonders zu Leonora geſchrieben und davon ſogar ſeine Einſperrung und ſein ganzes Unglück abgeleitet. Der einzige Beweis, den man für eine ſolche Vermuthung aufbringen konnte, beſtand in den Sonetten und Canzonen an die Leonora, und grade dieſe könnten, mit den an andere Damen verglichen, das Gegentheil beweiſen. Es geht ſchon aus dem ganzen Charakter der Leonora hervor, daß ſie, und zwar nur in einem gleichgeſtimmten Schwärmer, wol eine enthuſiaſtiſche Verehrung, aber keine wirkliche und dauernde Liebe zu erwecken im Stande war. Dann kommen gar

1) Das Volk ſchrieb es ſogar einmal ihren Gebeten allein zu, daß Ferrara von einem Erdbeben nicht ärger mitgenommen wurde.

viele Artigkeiten, die er ihr und auch ihrer Schweſter in den Sonetten ſagt, auf Rechnung ſeiner Stellung zu der fürſtlichen Familie, ſeiner dichteriſchen Gewandtheit, und wenn er zuweilen zu etwas mehr Wärme ſich hinreißen ließ, ſo waren dafür auch die Prinzeſſinnen fortwährend theilnehmende Zeuginnen und zum Theil Urheberinnen ſeines wachſenden Ruhmes. Es iſt bekannt, wie die Dichter am ferrareſiſchen Hof, wie an allen andern italieniſchen Höfen, um die Gunſt der Damen in Hinſicht auf ihren Dichterruhm durch Gedichte wetteiferten, und eben ſo bekannt, daß Taſſo hierin ſehr gefährliche Nebenbuhler hatte, wie den Guarini, den Pigna u. A., ſo daß, als er einmal von Urbino aus der Leonora einige Sonette zuſchickte, er ſich ſehr empfindlich und mißlaunig gegen ſie darüber äußerte, daß er ihre Gunſt und Bevorzugung (nicht als Liebhaber, wie das gewöhnlich gedeutet wird, ſondern als Dichter) verloren haben könne, da ſie in Ferrara wol beſſere Sonette zu hören bekomme. Daß die Dichter an einem Hof ſich um die Gunſt der mächtigſten und einflußreichſten Perſonen, alſo eher einer Prinzeſſin als andrer Damen bewarben, iſt natürlich. Viele der Complimente und Artigkeiten, die in ihrer Uebertreibung ohnedies Kälte des Gefühls anzeigen, kommen alſo auf Rechnung dieſes Wetteifers mit ſeinen Nebenbuhlern, wie nicht weniger ſeiner Stellung zur fürſtlichen Familie, ſeiner dichteriſchen Gewandtheit oder gar der Natur des Sonetts. Ferner hat er an die Lucrezia mehr Gedichte gerichtet, als an ihre Schweſter, und man könnte aus den erſtern vielleicht eher manche Beweiſe einer Liebe herausfinden, wenn nicht die Umſtände und Taſſo's eigne Aeußerungen an manchen Orten dem widerſprächen. Lucrezia war mehr um ihn, machte ſich viel mit ihm zu ſchaffen, war oft ganze Wochen lang mit ihm allein und nahm überhaupt mehr Theil an allen Begebenheiten ſeines Lebens, als die Schweſter, die fern vom Geräuſch der Welt mehr ihren eignen Gefühlen nachhing. In den Sammlungen von Taſſo's Gedichten findet ſich eine lange Canzone, die man gewöhnlich als einen Hauptbeweis ſeiner Liebe voranſtellt. Nach ſeiner eignen Bemerkung ſollte ſie die erſte von drei Canzonen ſein, die er die „drei Schweſtern" (le tre sorelle) zum Lobe der Prinzeſſin Eleonore nannte. Die andern beiden hat er aber weder damals noch auch ſpäter bekannt gemacht,

„weil sie nicht vollendet wären.“ Man setzte sich aus einer sonderbaren Grille als eigentlichen Grund zusammen, weil sie seine Liebe zu deutlich verrathen hätten, obgleich man ebensogut hätte schließen können, daß er sie aus Mangel an Interesse nicht beendigt hat. Wir geben unten den Anfang dieser Canzone [1]), um die Haltung derselben zu zeigen, müssen aber gestehen, daß uns dieser erste Theil nichts von Liebe zu enthalten, sondern vielmehr allein auf ihren Ruf der Heiligkeit zu zielen scheint; wir aber im Uebrigen solche excentrische Phrasen, gezwungne Wendungen und durchdachte Complimente gefunden haben, die aus einem natürlichen Gefühl gar nicht hervorgehen können, daß wir darin nicht den geringsten Beweis seiner Liebe finden. Tasso wußte ganz anders zu dichten, wenn er wahrhaft fühlte. So ist auch am Schluß das Wortspiel mit Leonora (le onora) ganz von petrarchischer Kälte. Tasso hat es geschrieben, als er kaum in Ferrara angekommen war, als ihm Alles daran lag, sich in Gunst zu setzen, und ganz ähnliche Gedichte hat er auch an andere Damen gerichtet, wie an die Livia d'Arco und besonders an die Laura Bojardi Tiene, eine einflußreiche Hofdame, an die er sich auch später in seinem Gefängniß wandte. Auch in den andern Gedichten an die Prinzessinnen finden wir oft eine hochtrabende und gezwungne Sprache, mehr Verstand als Gefühl, die Benutzung der ganzen alten Mythologie zu schmeichelhaften Allegorien, und die Mühe, die man oft den Bildern ansieht, beweist so wenig Liebe, als daß auch Leonore einmal in einem freilich

---

1) Mentre ch'a venerar muovon le genti
Il tuo bel nome in mille carte accolto,
Quasi in sacrato tempio idol celeste;
E mentre che ha la fama il mondo volto
A contemplarti, e mille fiamme ardenti
D'immortal lode in tua memoria ha deste:
Deh non sdegnar, che anch' io te canti, e in queste
Mie basse rime volontaria scendi,
Nè sia l'albergo lor da te negletto,
Che anco sotto umil tetto
S'adora Dio, cui d'assembrarti intendi;
Nè sprezza il puro affetto
Di chi sacrar face mortal gli suole,
Benchè splenda in sua gloria eterno il sole.

sehr schönen und geistreichen Sonett an ihr Alter erinnert wird. Wenn wir noch weiter suchen wollen, so finden wir für die Bestätigung unsrer Meinung auch noch den Umstand, daß Tasso schon zwei oder drei Jahre vor seiner Einsperrung Ferrara durchaus und für immer verlassen wollte, was jedenfalls kein Beweis von Liebe, sondern eher vom Gegentheil wäre.

Wir können aber noch einen schlagendern Beweis gegen die Meinung von diesem Verhältniß geben. Wenn der Dichter Tasso der wirkliche und erklärte Liebhaber der Eleonora war, und zwar in solchem Grade, daß Viele seine Einkerkerung davon herleiten, so mußte ihn die geringste Untreue unfehlbar und für immer um die Gunst der Prinzessin bringen. Aber weder er noch die andern Dichter in Ferrara kamen in ihren Liebesverhältnissen zu ihr, wenn sie je bestanden hätten, einen Schritt weiter; die Prinzessin sah nicht nur sehr ruhig und gleichgültig den verschiednen anderweitigen wirklichen Liebesflammen des Tasso zu, sondern unterstützte ihn auch bei den daraus entspringenden Verlegenheiten mit ihrem Rath, wie folgender Vorfall beweist. Tasso liebte aufs Heftigste die Lucrezia Bendidio, eine edle und durch Geist und Schönheit berühmte Dame an dem Hof zu Ferrara, und warb durch viele feurige Sonette um ihre Gunst. Er hatte aber einen mächtigen Nebenbuhler an Giambattista Pigna, Sekretär des Herzogs, der ebenfalls seine Flamme in Sonetten kundgab. Jemehr die Reime des Tasso den Vorzug verdienten, um so vorsichtiger mußte er verfahren, um sich einen Mann, der ihm bei dem Herzog schaden konnte, nicht zum Feind zu machen. Leonora gab ihm selbst das Mittel an, aus dieser Verlegenheit zu kommen und, ohne sich zu schaden, seine Liebe zu Lucrezia Bendidio fortwährend bekennen zu können. Er nahm drei Canzonen des Pigna, welche dieser auch die Drei Schwestern betitelt hatte, und schrieb über sie einen sehr gelehrten und für den Verfasser schmeichelhaften Commentar.

Dies Alles zusammen beweist, daß von einer eigentlichen Liebe des Tasso zu Leonora keine Rede sein kann, und aus vielen Umständen kann auch in der Folge nicht geschlossen werden, daß Leonore, die mit ganz andern Dingen beschäftigt war, Liebe zu ihm gefühlt hätte, obgleich sie den Dichter in ihm hochschätzte und sich zu dem Schwärmer hingezogen fühlte. Dazu kommt,

daß er über Leonorens Tod, 1581, über welchen nicht nur der ganze Hof gebührend, sondern auch die ganze Stadt aufrichtig trauerte, nicht ein Wort weder in Briefen noch in Versen schrieb, und daß er nach dem Tage seiner Einsperrung, welche doch Viele aus der Entdeckung seiner Liebe erklären wollten, in seinen vielen Hundert Briefen der Leonora mit keinem Worte erwähnt. In Beziehung auf das erstere treffe ich übrigens so eben bei nochmaliger Durchlesung aller Sonette, die sich auf dieses Verhältniß beziehen, auf einen Umstand, den ich nirgends erwähnt noch erklärt finde und der doch darthun würde, daß Tasso von Leonorens Tod wenigstens eine lange Zeit nichts erfahren hätte, mag nun die Bosheit seines Kerkermeisters Mosti ihm diese Nachricht vorenthalten haben, oder er selbst in einem Zustand der Dumpfheit gewesen sein, der ihn für dergleichen ganz unempfänglich machte. Tasso schrieb nämlich ein Sonett, das wir unten [1]) mittheilen, an die beiden Prinzessinnen von Ferrara, denn daß sie alle beide gemeint sind, geht aus dem ersten Vers hervor: Suore del grand' Alfonso; sowie aus der ganzen ersten Strophe, daß er dies Sonett geschrieben hat, als schon drei Jahre seiner Einsperrung vorüber waren. Da er im März 1579 in das Spital von St. Anna gebracht worden war, so schrieb er also jenes Gedicht nicht vor dem März 1582 und Leonore starb schon im Februar 1581.

Wie dem aber auch sei, soviel scheint ausgemacht, daß die Liebe zu Leonore und überhaupt die Liebe unsern Dichter nicht

---

1) Suore del grand' Alfonso, il terzo giro
Ha già compiuto il gran pianeta eterno,
Che io dallo strazio afflitto, e dallo scherno,
Di fortuna crudele egro sospiro
Lasso! vile ed indegno è ciò che miro
A me d'intorno, o che in altrui discerno;
Bello è ben, s'ivi guardo, il petto interno;
Ma che? premi ha sol d'onta e di martiro.
Bello è sì, che veduto al mondo, esempio
Fora d'onor; vi siete ambe scolpite,
E vive, e spira l'una e l'altra imago.
Pur d'idoli sì belli appien non pago
Il ver desio; ma voi, lasso! schernite
La fede e il cor, ch'è vostro altare e tempio.

in das Unglück gestürzt hat. Jedenfalls hatte er andere sehr heftige Neigungen, wie besonders zu der schönen Leonora Sanvitale, Gräfin von Scandiano, an welche er einige feurige Sonette richtete. Wie es aber mit seiner Liebe zu Lucrezia von Este stand, offenbart am besten sein Brief an seinen Freund Gonzaga vom 20. Juli 1575. Der Herzog wollte ihn um diese Zeit mit sich auf seine Villa nehmen, aber Lucrezia, die eben von ihrem Gemahl geschieden war und zur Herstellung ihrer Gesundheit eine Kur brauchte, verlangte den Tasso zu ihrem einzigen Gesellschafter, und so mußte er in Ferrara bleiben. Hierüber schrieb er denn: „Der Herzog ist abgereist und hat mich gegen seinen und meinen Wunsch hier gelassen (ha lasciato me quì invitus invitum), weil es so der Frau Herzogin von Urbino gefallen hat, welche eine Kur trinkt und den Tag über Unterhaltung nöthig hat."

Dieser erste Aufenthalt in Ferrara an dem üppigen Hof, unter so vielen durch Geist und Körper hervorstechenden Frauen, mag dem Tasso insofern höchst nachtheilig gewesen sein, als sich sein ohnedies reges Gefühl dadurch in eine Spannung brachte und zu einer Höhe steigerte, die zuletzt einen krankhaften unheilbaren Zustand hervorbringen mußte. Er faßte Alles zu leidenschaftlich auf, und die Feste, Maskeraden, Theater und wissenschaftlichen Unterhaltungen, welche den andern Hofleuten nur Zerstreuung gegen die Langeweile gewährten, versetzten ihn in eine Erregtheit, die ihn um so mehr aufreiben mußte, als auch der Ehrgeiz und die Eifersucht gegen andre Dichter fortwährend in ihm arbeitete. Man merkt es an vielen seiner Gedichte, selbst solchen, die über kleine Vorfälle und geringfügige Gegenstände verfaßt waren, daß leidenschaftliche Gefühle den tiefsten Grund seiner Seele durchwühlten. Verkehr mit bedeutenden Männern, selbst geistiger Kampf mit würdigen Gegnern und thätiger Antheil an einem bewegten Staatsleben würden ihm grade in dieser Periode seines Lebens, wo er zum Manne reifen sollte, von unendlichem Nutzen gewesen sein. Statt dessen lebte er hier in einem beständigen Traum der Liebe und Spiel mit den Gefühlen und Leidenschaften, wozu selbst der Verstand und die Wissenschaft in Anspruch genommen ward. Man hatte unter den vielen und schönen Hofdamen die Liebe in eine Art von wissen-

schaftlichem System, ungefähr wie früher in den provenzalischen Corti d'amore, gebracht, und es galt nun, sich in dieser Wissenschaft durch Gelehrsamkeit und Spitzfindigkeit auszuzeichnen, wozu die großen öffentlichen Disputationen in Gegenwart des ganzen Hofs das Mittel waren. Tasso hatte sich schon in seinen Considerazioni über die drei Canzonen seines Nebenbuhlers Pigna an die Lucrezia Bendidio als Meister in dieser Wissenschaft gezeigt, und der allgemeine Beifall, wol auch die neidischen Bemühungen seiner Nebenbuhler feuerten ihn zu immer größern Anstrengungen in dieser eiteln Beschäftigung an. Der Glanzpunkt seines Ruhmes in dieser Wissenschaft war wol die große, dreitägige Sitzung dieser Akademie der Liebe, in welcher er 50 Thesen öffentlich gegen Herren und Damen vertheidigte, und worin ihm Niemand durch Geist und Scharfsinn Stand zu halten vermochte, als ein Luccheſischer Edelmann und ein in solcher Philosophie sehr geübtes Fräulein, die Orsina Cavalletti, welche besonders die Thesis: daß der Mann von Natur inniger und beständiger liebe als die Frau, mit der ganzen Energie einer angegriffnen Partei bekämpfte. Unter solchen zwischen der Theorie der Dichtkunst und der Liebe getheilten Beschäftigungen rückte sein Epos schnell vorwärts, woran er mit einigen kurzen Unterbrechungen, die eine Reise nach Padova, Mailand und Pavia, dann der Tod seines Vaters 1569 und die Hochzeit der Lucrezia mit dem Prinzen von Urbino verursachten, anhaltend und eifrig gearbeitet hatte, so daß am Ende dieses Zeitraums schon acht Gesänge vollendet waren. Die Haupteindrücke, welche er während dieser Zeit empfing, lassen sich daher in dem Gedicht nicht verkennen, und was in demselben nicht an die strengen Regeln des Aristoteles oder an die Muster der antiken Dichter erinnert, gehört ganz in das Gebiet der Liebe. Er las den Prinzessinnen jedes Gemälde, sowie es fertig war, vor und wurde von ihrem Beifall immer wieder neu aufgemuntert. Jemehr er sich aber bei ihnen in Gunst setzte, destomehr wuchs auch die Zahl und die Anstrengung seiner Neider unter den Hofleuten, die sich bald zu seinem Unglück verschworen.

Die erste Gelegenheit, wobei sich der Neid und die Intriguen seiner Feinde wirksam zeigten, war seine Reise nach Paris 1570, im Gefolge des Kardinals von Este. Dieser wollte dort

die Angelegenheiten seines Erzbisthums Auch in Ordnung bringen, welches durch die immer mächtiger werdenden Hugenotten sehr beunruhigt wurde. Ehe Tasso abging, legte er bei seinem Freunde Rondinelli ein Testament nieder, worin er bestimmte, was von seinen Gedichten nach Durchsicht und Verbesserung seiner Freunde gedruckt werden sollte, und woraus man auch entnehmen kann, was sich übrigens aus seiner ganzen Charakterentwicklung erklären läßt, daß er mit seinen Geldangelegenheiten nicht recht umzugehen wußte, indem mehrere seiner Sachen bei Juden verpfändet waren.

Seine Aufnahme bei dem König Karl IX., 1571, war äußerst glänzend. Der König überhäufte ihn mit Ehrenbezeigungen und Geschenken, die der Dichter, obgleich sehr geschmeichelt, abgelehnt haben soll. Der ganze französische Hof folgte dem Beispiel des Königs, der damalige erste Dichter Frankreichs, Ronsard, bewarb sich um seine Freundschaft und Tasso's Ehrgeiz mußte sich hier vollkommen befriedigt fühlen. Aber diese Huldigungen scheinen ihn etwas verblendet und zu manchen unvorsichtigen Aeußerungen, besonders, wie man sagt, über das Verhältniß der Calvinisten zur alten Kirche, verleitet zu haben. Dies benutzten seine Feinde unter dem Gefolge des Kardinals zu vielfachen Verleumdungen, und es gelang ihnen so gut, in dem Kardinal eine völlige Aenderung der Gesinnung und des Betragens hervorzubringen, daß Tasso seinen Abschied nahm und nach Italien zurückkehrte. Es wäre ihm vielleicht ein Leichtes gewesen, die ganze Intrigue des Hofgesindes zu zerstören, aber wir werden auch bei einer spätern Gelegenheit sehen, daß er, reizbar, empfindlich und weichlich, wie er war, zu seinem Unglück eine Intrigue eher beförderte als zerstörte.

Tasso wandte sich zuerst nach Rom, wo er von den alten Freunden seines Vaters mit großer Freude aufgenommen wurde, und suchte von hier aus durch die Vermittlung der Prinzessinnen Lucrezia und Leonora in die Dienste des Herzogs von Ferrara zu kommen. Dieser nahm ihn sogleich an und Tasso erhielt nebst allen Bequemlichkeiten des Lebens und einer ehrenvollen Stellung alle Zeit für sich zur Vollendung seines Gedichts. Folgende Stelle aus seinem langen Discorso an den Sign. Scipione Gonzaga, worin er verschiedne Umstände seines Lebens

erzählt, zeigt am beſten ſein Verhältniß zum Herzog und was ihm dieſer gewährt habe: „Er (der Herzog) zog mich aus der Finſterniß meines geringen Glücks an das Licht und an den Ruf des Hofes, er befreite mich von dem unbehaglichen Zuſtand und verſchaffte mir ein ſehr bequemes Leben; er gab meinen Gedichten den Werth dadurch, daß er ſie oft und gern hörte und mich, der ſie ihm vorlas, mit aller Art von Gunſt beehrte; er machte mich würdig der Ehre ſeiner Tafel und der Vertraulichkeit ſeiner Unterhaltung, und nie wurde mir von ihm irgend eine Gunſt, um die ich ihn bat, verweigert.“

Die erſte Zeit der Ruhe durch die Reiſe des Herzogs nach Rom, nach dem Tod der Herzogin, benutzte Taſſo zur Verfertigung ſeines Schäferſpiels Aminta. Dieſe Vermiſchung von antiker Ekloge mit romantiſcher Süßlichkeit und Schwärmerei war beſonders am ferrareſiſchen Hof ſehr beliebt, ſeitdem Beccari's Sacrificio 1545 mit großem Aufwand und theatraliſcher Pracht gegeben worden war. Seitdem wurden dort manche aufgeführt und Taſſo ſah in den erſten Jahren ſeines Aufenthalts in Ferrara die Darſtellung des Sfortunato von Agoſtino Argenti mit ſolchem Beifall, daß er ſeitdem einen ähnlichen Gegenſtand zur Bearbeitung in ſich herumtrug. In zwei Monaten war der Aminta beendigt und der Herzog fand daran ein ſolches Gefallen, daß er zur Rückkehr ſeines Bruders, des Kardinals, eine prachtvolle Aufführung deſſelben veranſtalten ließ, welche den ganzen Hof entzückte und zur Bewunderung des Dichters hinriß, aber auch der Zeitpunkt war, wo ſeine bisher verſteckten Neider ſich zu größerer Thätigkeit zu ſeinem Untergange vereinigten.

Die Herzogin von Urbino, Lucrezia, hatte der ſo gerühmten Darſtellung nicht beiwohnen können und Taſſo mußte ſich auf ihren dringenden Wunſch zu ihr nach Peſaro begeben, wo er dem Hof ſeinen Aminta und einige Geſänge ſeines Goffredo unter allgemeinem Beifall vorlas, und von Allen geehrt, von der Prinzeſſin geſchmeichelt und verwöhnt, den ganzen Sommer 1573 auf deren reizender Villa Caſtel Durante zubrachte. Während dieſer Zeit arbeitete er eifrig an ſeinem Epos, und es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß ihm jene Villa manche Züge zu ſeinen Gärten der Armida lieh. Reichlich beſchenkt und in allen

Forderungen seines Ehrgeizes, die er vor der Beendigung seines Goffredo machen konnte, gesättigt, kehrte er nach Ferrara zurück. Er schien nur noch eine Stufe zum Gipfel des Glücks nöthig zu haben und setzte die ganze Ruhe seines Lebens an die Wirkung seines Epos, aber sein bisheriges Glück, der steigende Ruhm, die Verwöhnung durch die Ehrenbezeigungen und Schmeicheleien verhinderten ihn, seine Umgebungen zu erkennen, den wahren Zusammenhang der Dinge zu durchschauen, und so ging er in jede Falle, die ihm die Bosheit seiner Feinde stellte.

Im Juli 1574 mußte er mit dem ganzen Hof den Herzog nach Venedig begleiten, welcher dort den nach Frankreich durchreisenden König Heinrich III. feierlich in seine Residenz abholte und ihm mit großem Aufwand prachtvolle Feste veranstaltete. Bei dieser Gelegenheit soll Tasso sich durch die Hitze, durch den Tumult der Festlichkeit und vielleicht auch durch einige diätetische Unordnungen bei den Banketten ein viertägiges Fieber zugezogen haben. Die ältern Biographen sagen nichts davon, daß er besonders geehrt und ausgezeichnet worden sei, freilich auch nicht, daß er besonders zurückgesetzt worden sei. Wenn wir aber die spätern Fieberzustände und die Ursachen, welche sie veranlaßten, mit diesem vergleichen, so können wir nicht umhin zu glauben, daß der durch die nahe Vollendung seines Gedichts und die davon zu erwartenden Früchte leidenschaftlich aufgeregte und vom Ehrgeiz aufs Höchste gespannte Dichter, dem hier vor allen Andern die Herzen und Thüren der höchsten Personen offen standen, dem schon so vielfach gehuldigt worden war, sich in seiner Meinung tief zurückgesetzt fühlen mußte, da man, alle Aufmerksamkeit auf den hohen Gast und seine Umgebung richtend, ihn wenig beachten konnte und er, unter dem übrigen Gefolge gemischt, gewiß den mancherlei Neckereien und Kränkungen seiner Feinde mehr ausgesetzt war. Seine Krankheit dauerte ein halbes Jahr, und erst im Frühjahr 1575 konnte er seinen Goffredo beendigen, der in dieser ersten Gestalt aus achtzehn Gesängen bestand.

Wir sind nun an die Epoche gekommen, von welcher an sich die Spuren seines Mißgeschicks, das zuletzt seine Gefangenschaft verursacht hat, deutlicher zeigen. Wir haben bisher mehr die äußern Lebensumstände berücksichtigt, halten aber an diesem

wichtigen Wendepunkt für nöthig, seine innere Seelenstimmung und die Art, wie sie von seiner Zeit vielfach bestimmt wurde, näher zu beleuchten, damit man sein Unglück richtiger beurtheilen könne. Schon die Verhältnisse, in denen er seine Jugend zubrachte, waren nicht dazu gemacht, eine heitre und offne Ansicht der Welt in ihm zu begründen oder ihm einen hellen Blick in andere Menschen als Schutz gegen manche Neckereien zu geben. Sein Vater war Verbannter, hatte Alles verloren, und zog, überall verfolgt, mit ihm, der ihn nach seiner eignen Aussage wie Ascanius auf seinen Irrfahrten begleitete, aus einer Stadt in die andere, nach Rom, Bergamo, Pesaro, Venedig, Padova. War ihm schon die Trennung von seiner Mutter und der Kummer, den sein Vater über dieselbe empfand und täglich besprach, schmerzlich, so mußte ihn noch mehr die Nachricht erschüttern, daß sie aus Gram über das Unglück ihrer Familie und die Härte ihrer Verwandten gestorben sei. So ging ihm eine glückliche Jugend, ein stetiger Aufenthalt, eine Heimath, eine stetige Entwicklung gänzlich ab. Immer war er dem wechselnden Zufall überlassen, lange Zeit in dem Zustand eines Flüchtigen, von zufälligen Ereignissen eine günstige Wendung erwartend, auf andere Menschen horchend, von ihrem Einfluß und ihren Bemühungen, selbst von Fürstengunst hoffend, und durch viele Enttäuschungen und Vereitelungen mißmuthig gemacht. Obgleich dies Alles freilich seinen Vater mehr berührte und in Thätigkeit setzte, so war doch Torquato in seiner geistigen Entwicklung schon zu weit vorgerückt, als daß er nicht dies aufs Lebhafteste mitempfinden und davon einen tiefen und unauslöschlichen Eindruck behalten sollte; und hatte doch auf der andern Seite noch nicht soviel vom Leben hinter sich, um das Mißgeschick mit der Ruhe der Gewohnheit und Abhärtung zu ertragen und den Empfindungen darüber keinen Einfluß auf den Charakter zu gestatten. So setzte sich in ihm ein tiefes Mißtrauen gegen die Menschen, eine finstre, immer anklagende Stimmung gegen das Schicksal fest, die ihn nie mehr verließ und bei welcher er doch leicht zu hintergehen war, weil er seine Freunde von den schlauen Gegnern nicht zu unterscheiden wußte. Auch in seinen spätern Briefen setzt er die Geduld seiner Freunde oft auf eine harte Probe, indem er sie mit seinem Mißtrauen verfolgt und ihnen vorwirft,

daß sie ihn weniger schätzen als früher, und jede kleine Unannehmlichkeit, das Verfehlen von Bekanntschaften, das Ausbleiben von Briefen bezieht er gleich auf das feindliche Walten seines Schicksals[1]).

Dazu kam in ihm eine übermächtige Herrschaft des Gefühls über den Verstand. In einer heitern Jugend hätte hieraus wol eine sehr glückliche Stimmung hervorgehen können, die besonders auf seinen Dichterberuf einen großartigen Einfluß ausgeübt hätte. Durch das Unglück aber grub das Gefühl immer tiefer und brachte freilich in seinen Gedichten jene bezaubernden Ergüsse eines innigen Gemüths hervor, aber auch im Leben das melancholische Temperament, die außerordentliche Reizbarkeit, über die sein Verstand nicht Herr wurde. Als er daher an den Ferraresischen Hof kam, war er mit seinem begeisterten, reinen Gefühl verloren. Er hätte überhaupt nie sollen an einen Hof kommen, wo nur der kalte, berechnende Verstand sich im Selbsterheben und im Stürzen und Verdrängen der Andern übt. Daß ihn auch physische Leiden drückten, geht daraus hervor, daß er sich später fast in jeder Stadt, in der er sich aufhielt, einer ärztlichen Behandlung freiwillig unterwarf, ohne daß man grade nöthig hat, mit Ginguené eine gewisse Enthaltsamkeit, noch mit Brusoni und Manso den „lydischen Knaben" als Ursache seiner Kränklichkeit hinzustellen.

Dabei war Tasso durch und durch Dichter, alle Eindrücke im Leben wurden von seinem Dichtergefühl aufgefaßt und in einem Sonett oder einer Canzone wiedergegeben. In diesen lyrischen Gedichten ist er auch am größten, weil seine ganze Seele in ihnen hervortritt mit der ganzen Kraft und Wärme, die sie von der Aufregung des ihn beschäftigenden Momentes erhält.

---

1) So schreibt er z. B. an Costantini am 12. Jan. 1587. Io ho scritto a V. S. ogni settimana per molte strade, e non ho mai avuta risposta. La cagione dee esser la medesima, cioè la malignità della mia rea fortuna, per la quale son meno stimato dagli amici. Und am 25. Jan.: Vorrei lamentarmi di V. S. che non abbia mandati gli ultimi quattro canti del Floridante; ma quando penso alla mia rea e malvagia fortuna, stimo, ch'ella ne possa aver tutta la colpa; n'abbia ancora tutto il biasimo.

Im größten Unglück, in der finsterſten Stimmung, wie im heitern Spiel der Liebe und getragen von der Bewunderung Aller und von der Hoffnung des Ruhmes, mußte er ſich durch Dichten Luft machen, das ihm eine Nothwendigkeit des Lebens war. Schon in ſeiner Kindheit machten ſeine Reime Aufſehen, der Schmerz der Trennung von ſeiner Mutter ergoß ſich in einem Sonett, ſeine ganze Jugend verfloß unter Dichten, in dem Hoſpital, wo er von geiſtigen und körperlichen Leiden, von dem Unmuth über die unwürdige Behandlung, über den Verrath in Hinſicht ſeines Gedichts gequält wurde, war er ein ganz andrer Menſch, wenn er dichtete, und ſelbſt in ſeinen Sonetten an den Herzog und die Prinzeſſinnen oder fremde Fürſten, worin er um Befreiung bittet oder ſeine traurige Lage ſchildert, iſt mehr die ſorgfältige Beachtung der Kunſtform als der Ausdruck ſeines Unmuths zu bemerken. Das Dichten war ihm eine ſo heilige Angelegenheit, daß er noch im ſiebenten Jahr ſeiner Gefangenſchaft auf die Bitte des Herzogs von Mantua um einige Stanzen ſich ſogleich die ganze Nacht an die Arbeit ſetzt und ſie ihm am andern Morgen fertig zuſchicken kann (S. den Brief an Coſtantini, 4. Juli 1586). Auch ſchon früher bei ſeiner zweiten Flucht aus Ferrara, als er in der traurigſten Verfaſſung, von Allem entblößt, von Furcht vor Verfolgung und von Reue wegen ſeiner Entfernung gequält, in der Reſidenz der Herzogs von Urbino ankommt und noch gar nicht weiß, wie er von dem abweſenden Fürſten empfangen werden wird, dichtet er unterdeſſen eine ſeiner ſchönſten Canzonen, welche anfängt: O del grand' Apennino Figlio picciolo sì ma glorioso. Auch nach ſeiner Befreiung aus dem Spital bis zu ſeinem Tod iſt er immer mit Dichten beſchäftigt. Alle ſeine Briefe, beſonders an Coſtantini ſind erfüllt mit Geſchäften wegen ſeines Floridante, ſeiner Tragödie, ſeiner Geſpräche, Canzonen, Sonette, Sammlung ſeiner Briefe, die alle an die Freunde zur Durchſicht, zum Druck geſchickt, wieder ausgebeten und zur Beförderung an Fürſten empfohlen werden. Das Dichten war das Einzige, was ihn zeitweiſe von ſeiner Melancholie heilt, und nichts iſt ihm ſchmerzlicher, als die bemerkte Abnahme ſeiner Dichterkraft. So ſchreibt er an Coſtantini am 16. Mai 1589: Io vivo in mille umori malinconici; quello che accresce la malinconia, è la difficoltà del

far versi, e s'i Dialoghi non m'ajutano, son quasi disperato.

Seine ganze Erziehung trug dazu bei, dieses Dichtervermögen so schnell und mit solcher Macht zu entwickeln. Auf der Jesuitenschule wurden ihm schon vom siebenten Jahre an die Schönheiten der alten Klassiker erschlossen, die er mit Begeisterung erfaßte. Dann in der Gesellschaft seines Vaters war er ganz in das literarische und dichterische Leben seiner Zeit versenkt. Er nahm lebhaften Antheil an den Unterhaltungen der gelehrten Freunde, studirte mit Eifer die romantischen Dichter, schrieb für seinen Vater einige Gesänge des Amadigi ab und besorgte einen großen Theil von dessen literarischer Correspondenz. Als er in Padova sich selbst überlassen war, bildete er sich dann ganz, während er den Rinaldo dichtete, seine eigne Gefühlswelt, lebte sich ganz in Ritterthum und enthusiastischen Kultus hinein, und zwar in einer Zeit, wo er die wirkliche Welt hätte sollen kennen lernen. Diese Stimmung brachte er nach Ferrara mit und mitten unter den Hofleuten lebte er in einer phantastischen Sphäre. Er wurde daher desto gereizter, sobald er durch einen Zusammenstoß, den der Verstand allein recht leicht hätte besiegen können, aus derselben gerissen wurde. Daher kamen die mancherlei unangenehmen Auftritte, die ihm den Hof von Ferrara, obgleich er sich über den Herzog und die Prinzessinnen nie beklagen konnte, so oft verleideten und die nachher den unglücklichen Kampf seines Unmuths mit seiner Dankbarkeit verursachten, die er aber wahrscheinlich sehr oft durch zu blindes Vertrauen und überströmendes Gefühl gegen falsche Freunde hervorrief. Schon daß er so viel falsche Freunde hatte, beweist, daß sein Gefühl über den Verstand herrschte, und diese Entdeckung, verbunden mit seiner krankhaften melancholischen Stimmung erweckte nachher in ihm Mißtrauen, Haß und Scheu. Nur die Prinzessinnen waren edel genug, den Schwärmer nicht zu mißbrauchen, doch war grade der Umgang mit Leonore durchaus kein Glück für ihn. Sie verstand ihn ganz, sympathisirte mit ihm in der Ueberschwänglichkeit und brachte ihn vollends von dem wirklichen Leben ab, in dem sie wol auch nie recht zu Hause war. Eine verständige Frau hätte einen viel wohlthätigern Einfluß auf ihn gehabt.

Es ist eine Erfahrung, daß in einem Menschen, der meist in seiner eignen, von ihm selbst geschaffnen Gedanken- und Gefühlswelt lebt, sich leicht eine gewisse Ueberhebung über die Außenwelt und über andre Menschen bildet, die in der Folge, wenn sie Widerstand findet, sich zur Geringschätzung und Verachtung Andrer verstärken kann. Bei Tasso kam hierzu noch ein großer Ehrgeiz, der bei der immerwährenden Befriedigung durch die Bewunderung und die Huldigungen seiner Freunde sich nicht selten als Dichtereitelkeit zeigte, und der ihn vielleicht allein noch mit der wirklichen Außenwelt und auch blos mit der literarischen in Verbindung erhielt. Eine solche Stimmung gab ihm natürlich viel zu leiden. Sein überschwängliches Gefühl ließ ihn vor den schlauen und lauernden Hofschranzen, die ihn gern aus der Gunst des Herzogs entfernt hätten, oft Blößen zeigen, die zu seinem Schaden benutzt wurden. Wenn er dann Jener Ueberlegenheit in solchen Hofkünsten entdeckte, so mußte ihn dies um so mehr kränken, jemehr er diese Menschen tief unter sich erblickte. Es läßt sich denken, daß solche Kränkungen sehr oft stattfanden und ihm um so öfter bereitet wurden, jemehr Jene ihn um sein Ansehn beneideten.

Jemehr er sich dem Zeitpunkt näherte, wo er durch die Vollendung seines Gedichts eine vollkommne Befriedigung aller seiner ehrgeizigen Wünsche erwartete, desto höher scheint sich sein Selbstgefühl gesteigert zu haben, desto reizbarer ward er, wenn er sich im Geringsten hierin verletzt fühlte, desto maßloser wurden seine Ansprüche und desto höher nahm er jede ihm so scheinende Vernachlässigung seiner Person auf. Dieses Selbstgefühl spricht sich in vielen seiner Briefe aus, mag er nun mit Bitterkeit seine äußern Verhältnisse und das Betragen der Menschen gegen ihn beschreiben, oder sich mit Aufrichtigkeit über die innere Ursache seines Unglücks ergehen. So ist der Grund, warum er Mantua, wo er nach seiner Befreiung so freundlich von dem Herzog aufgenommen und so glücklich ist, bald wieder verläßt, zuletzt auch in dem Ehrgeiz zu suchen. Sono ambizioso, schreibt er an Costantini am 25. Jan. 1587, e non mi credo di saper sì poco, ch' io meriti d'esser disprezzato da' miei padroni, e molto meno da' nemici. Von demselben Mantua, das er in den Himmel erhoben hat, schreibt er schon am 6. Januar, er

sei so unglücklich, daß er beschlossen habe, nicht mehr zu dichten, bis die Welt es bereuen werde, ihm solches Unrecht gethan zu haben; und wenn er nicht anders leben könne, so wolle er einen Entschluß fassen, der die ganze Welt in Erstaunen setzen solle, und sich in eine Einsiedelei zurückziehen. — So glauben wir auch ziemlich sicher behaupten zu können, daß bei seinem Verhältniß zu den Prinzessinnen in Ferrara die Dichtereitelkeit ein starker Hebel war. Am unumwundensten ist sein Bekenntniß in dieser Hinsicht in dem Fragment eines Briefes an den Scipione Gonzaga; er schreibt darin: „Ich bin krank und meine Krankheit ist kein Spaß, noch ohne Gefahr. Ich brauchte einen Arzt und einen Beichtiger und vielleicht einen, der die Geister beschwörte und die Phantasmen bannte. Und wenn unter den Krankheiten der Seele eine der schlimmsten der Ehrgeiz ist, so erkrankte sie an diesem Uebel schon vor vielen Jahren, und ist noch nie soweit geheilt worden, daß ich hätte die Gunst- und Ehrenbezeigungen der Welt und die, welche sie ertheilen, gänzlich verachten können, oder wenigstens sie nicht mehr suchen noch wünschen."

Noch einen Zug dürfen wir nicht unbeachtet lassen, der sein Unglück herbeiführte und der ebenfalls in der Uebermacht seines Gefühls seinen Grund hatte; dies war Charakterschwäche und Weichheit, woraus Wankelmuth, Laune und Unfähigkeit, einen Entschluß zu fassen, entstand. Dies verdarb sein ganzes Verhältniß am Hof; er konnte nicht dort bleiben und auch nicht weggehen. Es scheint uns nicht glaublich, was Andere annehmen, daß er wie Ariost von der Beendigung und Ueberreichung seines Gedichts besondere Hoffnungen auf Vortheile und eine angenehmere Lage hegte; denn eine solche hatte er schon (obgleich er einmal später in einem Brief eine Anspielung auf Mäcenas und Augustus machte [1]) und sein Unglück fing schon seit der Bekanntmachung seines Epos an. Aber gewiß ist, daß er unter

1) Dieser Brief ist aber im sechsten Jahr seines Gefängnisses 1584 an Scipione Gonzaga geschrieben und kann daher eine andre Beziehung haben. Der Schluß heißt: S'io fossi Virgilio, la pregherei che si contentasse d'essere Varo, benchè all' animo suo più si convenisse d'esser Mecenate. Ma dov' è l'Augusto? basti, in questo proposito ho detto assai, e le bacio le mani.

dem Hofgesinde viele Neider und boshafte Feinde hatte, daß er mit seiner Leidenschaftlichkeit, Selbsterhebung, Laune, seinem Mißmuth und Mißtrauen oft in Händel gerieth, wobei er den Kürzern zog, oder Demüthigungen erfuhr, die gar nicht vom Herzog auszugehen brauchten und die dieser nicht immer wußte. So wurde ihm der Hof unleidlich und doch durch seine Dankbarkeit nothwendig, seine Lage folterte ihn, und doch wußte er sich nicht zu einer Aenderung zu entschließen, er unterhandelte mit den Medici und litt wieder Gewissensbisse darüber; er entfloh mehrmals im größten Unwillen aus Ferrara und setzte nachher alle seine Fürsprecher in Bewegung, um wieder dahin zurückkehren zu dürfen.

Wenn man nun bedenkt, daß ein Mann mit solcher Charakterschwäche, ein so empfänglicher und reizbarer Dichter, ein Gemüth von solcher Reinheit und Wahrhaftigkeit auch noch in den hitzigen Kampf der religiösen Parteien, der damals halb Europa aufwühlte, hineingeworfen wird, daß dieser Kampf in seinem Innern sich wiederholt, daß sein Gemüth die Ketzer verabscheut und sein Geist viele ihrer Lehren billigt und die berühmten Gelehrten unter ihnen hochachtet: so wird man sich nicht wundern, daß seine reine, aber schwache Seele in diesem Kampf vollends unterging. Wir wollen nur in der Kürze und im Allgemeinen auf diese religiöse Gährung hindeuten, damit man die Lage des armen Tasso besser begreife. Unter den Klassen von besserer Erziehung verursachte der natürliche Scharfsinn und die höher entwickelte Intelligenz von jeher in Italien ein größeres Mißbehagen an dem Kultus und der Hierarchie, als in andern Ländern. Viele wurden durch ihren Abscheu gegen die Sittenlosigkeit der Geistlichen dahin gebracht, allen Glauben abzuwerfen, und in ihren Spott über den Klerus mischten sich Spuren eines wirklichen Atheismus. Man stritt sich in den philosophischen Schulen, ob die Seele zwar unsterblich, aber eine einzige in allen Menschen sei, oder ob sie gradezu sterblich sei. Das letztere behauptete der damals berühmteste Philosoph Pietro Pomponazzo. Während das gemeine Volk in einen fast heidnischen Aberglauben verfiel, gehörte es in den höhern Ständen zum guten Ton, irrige Meinungen vom Christenthum zu haben, die Bibel zu verspotten, die Geheimnisse des Glaubens zu verachten. Da gab

die Reformation allen denkenden Männern einen Ersatz für ein System, das sie verwarfen, und wurde begierig von ihnen ergriffen. Die Parteien mußten sich nun scheiden, und statt daß früher strenge Orthodoxe wie Freisinnige ihr Mißbehagen ohne bestimmte Richtung äußerten, kehrten nun die Strengen ganz zur Kirche zurück und die Andern machten die ernsten Waffen der Wissenschaft geltend. Die Dichter ergriffen meist die Partei der Reformirten und bereiteten das Publikum auf die gelehrten Werke vor. Wir haben schon Berni, Trissino u. A. gekannt, welche bei dem Gegenstand ihrer Gedichte jene Fragen nur nebenbei berühren konnten; tiefer gingen aber die lateinischen Gedichte in die Sache ein, wie besonders der Zodiacus Vitae von Palingenius Stellatus, worin sich viele Stellen befinden, die ganz an Luthers Eifer erinnern [1]). Die stärksten Ausfälle gegen die Kirche wagte wol Alamanni in seinen Satiren. Als aber die Gelehrten einen lebhaften Theil an dem Kampf nahmen, mußte natürlich Aristoteles, der Meister der philosophischen Dogmatik und der Grundpfeiler der Kirche, die heftigsten Angriffe erfahren; während Pisa und Padova seinem Grundsatz treu blieben, wurden fast an allen andern Universitäten, besonders aber von Cesalpino, Telesio und Jordano Bruno neue Systeme gegen ihn aufgestellt.

Durch den lebhaften Verkehr mit Deutschland und Frankreich begünstigt, machten die Lehren Luthers und Calvins in Italien im Stillen eine Zeit lang reißende Fortschritte, und man darf vermuthen, daß die reformatorischen Grundsätze damals unter den höhern Klassen eben so gut populär waren, wie jetzt die liberalen. Es bildeten sich ganze Gemeinden für die neue Lehre und sehr angesehne Akademien, wie die von Modena, kamen gar

---

1) Z. B. in dem Leo, libr. V.

Sed tua praesertim non intret limina quisquam
Frater, nec monachus, vel quavis lege sacerdos.
Hos fuge; pestis enim nulla hac immanior; hi sunt
Faex hominum, fons stultitiae, sentina malorum,
Agnorum sub pelle lupi, mercede colentes,
Non pietate Deum; falsa sub imagine vecti
Decipiunt stolidos, ac religionis in umbra
Mille actus vetitos, et mille piacula condunt.

nicht ohne Grund in den dringenden Verdacht der Ketzerei. Renata von Frankreich, Herzogin von Ferrara, begünstigte besonders die neuen Ideen, deren Bekenner und Lehrer sie unter dem Vorwand literarischer Interessen an ihren Hof zog. Sogar Calvin selbst lebte einige Zeit, um 1535, heimlich und unter dem Namen Charles d'Heppeville in Ferrara. Bald gab es keinen Theil Italiens, wo sich nicht Viele befanden, die, bald mehr bald weniger offen, den Meinungen der „Neuerer" folgten. Mit auffallender Schnelligkeit, welche gewiß ein starkes Bedürfniß nach Verbesserungen beurkundet, verbreiteten sich auch die Schriften, welche die päpstliche Kirche alle Ursache hat, ketzerische zu nennen. Tiraboschi sagt darüber mit dem Schauder eines echten Modenesen: „Der erste, durch dessen Eifer die Werke Luthers in Italien verbreitet wurden, war ein Buchhändler Calvi, der sie aus Basel von Frobenius mitnahm, vielleicht aus Irrthum und durch das Wort Reform getäuscht. Daß er sein Versprechen, dieselben durch ganz Italien auszustreuen und Gedichte zum Lobe Luthers zu sammeln, gehalten habe, beweist das schon 1521 in Mailand geschriebne Epigramm, in welchem Luthern große Lobeserhebungen gemacht werden. Und wirklich sah man sehr schnell dessen und seiner Schüler Werke durch ganz Italien verbreitet; davon finden sich viele Beweise zwischen 1520 und 25 in Florenz und Venedig. Man wandte die schlausten Künste an, um das Gift heimlich auszugießen, ohne daß die Quelle, woher es kam, entdeckt würde. So ward eine Uebersetzung der Loci communes von Melanchthon herausgegeben unter dem Titel: Principii della Theologia di Ippofilo da Terra Nigra; so wurde Calvins Katechismus ohne Namen des Verfassers 1545 in italienischer Sprache gedruckt, die Uebersetzungen und Auslegungen der Bibel häuften sich, Martin Bucero gab seinen Commentar über die Psalmen, und Brucioli, der Ketzerei sehr verdächtig, veröffentlichte die Uebersetzung der ganzen Bibel mit einem Commentar von sieben Foliobänden." Außer den Anhängern der Lutherischen und Calvinischen Lehren, die sich über ganz Italien verbreiteten, bildete sich noch eine neue, ganz italienische Sekte, die Soccinianer, ähnlich den frühern Arianern, gestiftet von Lelio Soccini aus Siena.

Es läßt sich denken, welche Anstrengungen die Kirche

machte, die protestantischen Ideen, welche ihre Existenz gefährdeten, auszurotten, ehe sie in dem gemeinen Volk Wurzel gefaßt hätten, und es wird selbst von vielen italienischen Schriftstellern zugestanden, daß es in Italien nicht weniger als in andern Ländern nothwendig gewesen sei, sich dem verheerenden Strom der Lutherischen Rebellion entgegenzustellen und unerschrockne Kämpfer um Peters Stuhl zu vereinigen. Um zu begreifen, wie gut und vollständig die Zurückführung des Geistes in die Fesseln der Kirche in Italien bis auf Weiteres gelungen ist, braucht man, wenn man die erbärmlichen Lobhudeleien auf die katholische Kirche, worin im 17. Jahrhundert die römischen Dichter an der Königin Christine von Schweden Hof wetteiferten, nicht grade vergleichen will, nur die ungemein orthodoxe Vorsicht und Scheu zu betrachten, womit Tiraboschi sein Kapitel über jene Ketzereien anfängt, wie er den Verdacht von sich abwälzt, als hege er irgend entfernte Sympathien für den einen oder andern gelehrten Ketzer, oder als wolle er gar die Orden, die das Unglück hatten, zu jener Zeit solche Ketzer in ihrem Schooß zu nähren, beleidigen, ihre alten Wunden aufreißen oder ihnen einen Makel anhängen (Storia della Lett. ital. Tom. VII, Libr. II, cap. 1, §. 36.)

Der Kirche gelang ihre Rettung durch Furcht und Schrecken, in die sie durch ihr schnelles Handeln die Abtrünnigen versetzte. Viele Freidenker entflohen aus Italien. Die ausgezeichnete Akademie von Modena, die längst der Ketzerei verdächtig war, wurde 1542 gezwungen, ein Glaubensbekenntniß zu unterschreiben, womit sie wieder in den Respekt und Gehorsam der Kirche zurückzukehren versprach. Obgleich die Lombardei von heimlichen Protestanten erfüllt war, so lebten sie in beständiger Angst vor Verfolgungen. Der kleine freisinnige Verein, der sich in Ferrara gebildet hatte, wurde aufgehoben, viele Mitglieder gefangen genommen und Einer zum Tod verurtheilt. Tiraboschi führt eine große Anzahl von sogenannten Irrlehrern auf, welche vor der Verfolgung der Kirche flohen und sich im Ausland einen berühmten Namen gemacht haben, wie den Florentiner Pietro Martire Vermigli und dessen Schüler Martinenghi und Girolamo Zanchi, welcher letztere eine Zeit lang Professor der Theologie in Heidelberg war; dann den berühmten Bernardino

Ochino, deſſen Abtrünnigkeit und Flucht 1542 in ganz Italien großes Aufſehen machte, da er als vortrefflicher Prediger faſt als Heiliger verehrt worden war; ſogar den Biſchof und päpſtlichen Nuntius Pierpaolo Vergerio, den Mainardi von Aſti, den Terenziano von Mailand, den Fannio, welcher in Ferrara zum Tod verurtheilt wurde, und noch eine Menge Anderer faſt aus allen Städten, welche in Italien viele Schriften verbreiteten, ehe ſie ins Ausland wanderten. Die proteſtantiſche Gemeinde zu Locarno wurde mitten im Winter 1554 mit Gewalt verjagt; daſſelbe Schickſal hatte um die nämliche Zeit die von Lucca. Ein neuer Sturm der Verfolgung erging in Modena 1556 über alle Verdächtigen, und bis 1560 verloren viele proteſtantiſche Märtyrer, die nicht ausgewandert waren, ihr Leben in Rom und Venedig. Was der weltlichen Polizei der Fürſten entging, das erreichte die Inquiſition.

So war der Zuſtand Italiens zu der Zeit, in welcher Taſſo lebte, und es läßt ſich begreifen, wie ein Mann von ſeiner Weichheit, Reizbarkeit, Unentſchloſſenheit und dabei der größten Ehrlichkeit untergehen mußte. Er hatte den ganzen Zwieſpalt der Meinungen in ſich aufgenommen, ohne über eine zu ergreifende Partei ins Reine kommen zu können. Er wollte neutral bleiben und erfuhr doch bald an ſich, daß bei ſo wichtigen geiſtigen Intereſſen ein ſolcher Zuſtand unmöglich iſt. Er hatte den ganzen hin- und herwogenden Umſchwung ſowol der Ideen, die unter das Geſetz des Papſtthums zurückführten, als auch derjenigen, die aus der Geiſtestyrannei befreiten, in ſich mitgemacht. Er hatte den blinden ſeligmachenden Glauben verloren und dabei die Schrecken vor den Höllenſtrafen der Andersgläubigen beibehalten. Er war, wie dies von ſeiner Unentſchloſſenheit begreiflich iſt, auf halbem Wege ſtehen geblieben, und als er ängſtlich wieder zurückkehren wollte, war der urſprüngliche Zuſtand der innern Sicherheit nicht mehr zu finden. Er hatte ſich von der Erziehung der Jeſuiten halb losgeſagt, er haßte die Ketzerei aus einem gewiſſen dunkeln Gefühl, er wünſchte die Ausbreitung und Befeſtigung des Papſtthums als des Trägers des Glaubens; und doch konnte er ſich nicht enthalten, den gelehrten und freiſinnigen Ideen mancher Ketzer ſeinen Beifall zu geben und ſie ſelbſt in ſeinem Goffredo anzuwenden; doch konnte er nicht mehr in den katholiſchen Glauben

an Gott und deſſen Menſchwerdung, an die Wirkſamkeit der Sacramente, und was das Gefährlichſte war, an die unfehlbare Autorität des Papſtes zurückkehren. Der peinigende unklare Zuſtand, der ihm noch von der Jeſuitenſchule her geblieben war, mochte auch durch den Umgang mit der Prinzeſſin Leonora verſtärkt werden, die er immer mehr als ein unerreichbares, heiliges Weſen betrachten lernte und doch bei ihr wie bei allen Schwärmern zu keiner Klarheit und Feſtigkeit gelangen konnte. Der geringſte Einwurf ſchleuderte ihn auf die andere Seite. Er huldigt ketzeriſchen Ideen in ſeinem Gedicht, ſtreicht dieſelben auf eine Warnung des Silvio Antoniani ſogleich durch und macht bald darauf das kirchliche Jubiläum in Rom mit der ſtrengſten Bigotterie mit, die einem Mann von ſeinen Studien äußerſt ſchwer gefallen ſein muß, und gleich nach ſeiner Befreiung ſpricht er in ſeinen Briefen von Studien in der katholiſchen Theologie, die er ausſchließlich betreibt, „um nicht im Finſtern zu bleiben und ſeine Schriften nach dem Syſtem des Katholicismus zu verbeſſern.“ Wenn er alſo bei allem dieſen innern Zwieſpalt täglich die Verfolgung von würdigen Männern ſah, deren Gelehrſamkeit er ſchon bewundert, deren Ideen er auch einmal bekannt hatte; wenn er dieſe Verfolgungen halb nach dem eingeprägten Glauben billigte und halb nach ſeiner geheimſten Ueberzeugung tadelte; wenn er bei den Skrupeln ſeines Gewiſſens, bei der Erinnerung an die Urſachen ſeiner Trennung vom Kardinal Eſte in Frankreich, bei ſeinem tiefen Mißtrauen gegen Feinde, die ihm immer nachſtellten, und bei der Erfahrung, daß er leicht zu hintergehen ſei, in beſtändiger Furcht vor Angebern bei ſeinem Fürſten oder bei der Inquiſition lebte und ſich weder von erſtern noch von letztern losmachen konnte: ſo iſt es nicht zu verwundern, daß er zuletzt in den Zuſtand gerieth, worin wir ihn bald ſehen werden, und der zu der Vermuthung führen mußte, daß er wahnſinnig ſei.

Wir kehren zur Geſchichte zurück. Der unglücklichſte Gedanke, welchen Taſſo haben konnte, war der, daß er ſein nun vollendetes Gedicht vor dem Druck erſt verſchiednen Gelehrten und Dichtern zur Kritik übergab. Die hauptſächlichſte Commiſſion für dieſe Arbeit war in Rom und beſtand aus ſeinem Freund, dem Kardinal Scipione Gonzaga, Pietro Angelio da Barga,

Flamminio de' Nobili und Luca Scalabrino. Flamminio war sehr gelehrt in der griechischen Sprache, wandte aber seine Gelehrsamkeit hauptsächlich auf die Theologie an, übersetzte den Chrysostomus und schrieb viele Werke über Gegenstände der Moral und Ascetik. Barga dagegen war Professor der Rhetorik und hatte sich als lateinischer Dichter einen großen Namen, hohe Ehren und Reichthümer erworben; besonders aber war er durch sein lateinisches Epos, Syrias, über die Eroberung von Jerusalem (in 12 Gesängen, Florenz 1591), dessen ganzer Vorzug bei einem drückenden Mangel aller Poesie in einem guten Latein besteht, ein schlimmer Nebenbuhler des Tasso geworden. Man sieht, wie wenig diese beiden Gelehrten, die grade die Hauptstimmen bei dem Richteramt hatten, zu Kritikern des Befreiten Jerusalems taugten. Sie übten aber ihr Amt unverdrossen, und wäre es nach ihnen gegangen, so wäre von dem Gedicht beinahe nichts übrig geblieben, als der Katalog der christlichen Heerschaaren; denn das ist fast das Einzige, was jene Kritik vielleicht wegen der Autorität der altklassischen Schiffskataloge unberührt gelassen hatte. Mit ihnen setzte sich Tasso in einen Briefwechsel, der über ein Jahr dauerte und sich noch erhalten hat. Er ist ein wichtiges Dokument für die Geschichte der italienischen Literatur. Aus ihm ersehen wir, wie die Poesie dort unter dem Druck der Gelehrsamkeit und der kirchlichen Verhältnisse untergehen mußte, und zwar noch in demselben Jahrhundert, in welchem sie kaum einen Aufschwung genommen hatte, dem man auch nur zu sehr den künstlichen Trieb ansieht. Er liefert uns einen Theil der Beweise, warum die Italiener in ihrer ganzen Lyrik nicht über den Petrarca hinausgekommen sind, und warum sie keine tragische Poesie haben. Ein schon lange wirkendes Aufgeben italienischer Natur, ein völliges Losreißen von italienischem Grund und von Volksgeschichte, um sich ein künstliches Leben nach den Regeln eines fremden Volks zu bilden, ein gefährliches Scheiden dieses fremdartigen geistigen Zustandes von allen Einflüssen des frischen wirklichen, politischen und socialen Lebens: dies Alles, was die italienische Poesie in einen lange dauernden siechen Zustand versetzte, zeigte sich, sowie es schon bei mehrern Gelegenheiten angedeutet ward, auch in dieser Kritik in einer dürren und abstoßenden Weise.

Dieser Briefwechsel (Lettere poetiche, in dem 3. Band der Mailänder Ausgabe der Opere di Tasso vom Jahre 1804) macht besonders einen höchst peinlichen Eindruck, wenn wir den geistigen Zustand betrachten, in welchen Tasso durch denselben versetzt wurde. Er mußte sich Schritt für Schritt gegen unendlich viele kleinliche Ausstellungen und unsinnige Zumuthungen vertheidigen. Anfangs that er es mit ziemlicher Energie; wer aber den ganzen Briefwechsel verfolgt, sieht den Tasso immer mehr in eine krankhafte Aufregung, Ungeduld, Aengstlichkeit, Unentschiedenheit und Erschöpfung verfallen. Die Anmerkungen der römischen Splitterrichter wurden andern Freunden in Parma und Padua mitgetheilt; diese waren gewöhnlich noch andrer Meinung, die also wieder nach Rom gefördert und dem Urtheil der ersten Kritik unterworfen wurden. So verlor Tasso nach und nach das Vertrauen auf sein eignes Urtheil. Er schreibt am 14. Mai 1575 an Gonzaga auf das Verlangen der römischen Kritiker, er solle die Worte des Argante ändern: er finde sie zwar dem Charakter des Argante, der noch dazu zum Kampf auffordern soll, angemessen, „doch schreiben Sie mir, welche seiner Worte ich mildern soll, und ich werde mich bemühen, sie zu mildern, und dies sehr gern thun; denn sowie ich immer meinem Urtheil wenig getraut habe, so traue ich ihm jetzt weniger als jemals." In demselben Grade sah er sich nun ängstlich nach Homer, Virgil, Sophokles, besonders aber Aristoteles und den gelehrten kritischen Werken seiner Zeitgenossen um, die er unablässig studirte, um sich zur Vertheidigung gegen die vielen Einwürfe mit einem Wust von Regeln und Beispielen zu waffnen, die er wieder mit seinem ganzen Scharfsinn auf die betreffenden angegriffnen Stellen seines Gedichts anzupassen suchen mußte. Sogar was er selbst für fehlerhaft für sein Gedicht hält und wovon er Langeweile für den Leser fürchtet, glaubt er nach dem Muster Homers doch aufnehmen zu müssen. Welche fürchterliche Arbeit ihm das Alles machte und in welchen peinlichen Zustand des Schwankens und der Unsicherheit es ihn versetzte, hat er mehrmals seinen Freunden geschrieben. Er gesteht ihnen dabei, daß er die ersten neun Gesänge in einer Zeit gedichtet habe, wo er noch nicht ganz fest und sicher in dem war, was er für epische Kunst hielt, und noch jetzt erlaubt er sich niemals, Verbesse-

rungen, die er selbst findet, anzubringen, ohne vorher in Rom um Rath zu fragen. „Ich habe, schreibt er am 15. April 1575, die fünf oder sechs Stanzen nicht machen wollen, ohne vorher Ihren (des Gonzaga) und der Revisoren Rath gehört zu haben, weil es vielleicht einem derselben gut scheinen könnte, daß ich mich genau an die Geschichte hielte, wie ich gethan habe, obgleich mir dies nicht so sehr gefällt.“ Und in einem andern Brief: „da Flamminio und Barga übereinstimmen, so muß ich mehr ihrer Autorität glauben, als allen Gründen, die ich für das Gegentheil zu sehen glaube; ich werde also ändern, wie sie mir rathen.“ Es läßt sich denken, daß es ihn oft hart ankam, seine Ueberzeugung den Sophismen der Kritiker zu opfern, und dieser beständige Kampf erschöpfte ihn so sehr, daß er zuletzt weder vertheidigen, noch nachgeben, noch verbessern konnte. „Sie haben, schreibt er am 29. Juli 1575 an Gonzaga, Sie haben Recht, die Stanze, die ich Ihnen neulich schickte, nicht zu loben; aber ich kann nicht mehr, meine Ader ist so erschöpft und trocken, daß ich ein Jahr Ruhe nöthig hätte, um sie wieder zu füllen.“ In welchen krankhaften und reizbaren Zustand ihn diese Angelegenheit versetzte, läßt sich außer seinen häufigen Klagen über Kopfschmerzen, die ihm oft mehrere Tage an das Bett fesselten, auch daraus ersehen, daß ihn sein Gedicht, die Vertheidigung desselben, die Kritik und die Muster auch in seinen Träumen beschäftigten, wovon der Brief vom 20. Oktober ein merkwürdiges Zeugniß gibt.

Unterdessen arbeiteten seine Feinde und Neider am Hofe, die theils sein wachsender Dichterruhm, theils seine ehrenvolle Stellung bei dem Herzog verdroß, immer eifriger an seinem Unglück. Ihre Intriguen und Kränkungen machten ihm immer mehr den Wunsch rege, sich an einem andern Hof eine freie und sichere Stelle zu suchen. Für seine Wünsche und Ansprüche bot sich nun kein besserer und bequemerer dar als der toscanische. Ein Uebergang zu diesem hätte aber den Herzog von Ferrara, dem er so vieles verdankte, der ihn bisher so geehrt und ausgezeichnet hatte, der nach der damaligen Sitte den Dichter, der den Ruhm des Hauses Este auf die Nachwelt bringen sollte, um jeden Preis behalten hätte, aufs Tödtlichste beleidigt, da die Höfe von Ferrara und Toscana seit alter Zeit in der größten

Feindschaft lebten, die noch durch Eifersucht wegen Rangerhöhung der Medici vermehrt worden war. Doch wurde ihm seine Lage in Ferrara unerträglich, zum Theil wol auch durch seine krankhafte Empfindlichkeit und üble Laune, worein ihn die hoffnungslose Arbeit mit seinen Kritikern versetzt hatte, und so schrieb er schon im Frühjahr 1575 an die Kardinäle Gonzaga und Albano, daß er, sobald sein Gedicht gedruckt wäre und er seinen Pflichten der Dankbarkeit gegen seinen Herzog durch Widmung desselben einigermaßen genügt hätte, nach Rom ziehen wolle, und daß er dort ruhig und frei von den Verfolgungen des Neids und der Bosheit entweder von dem zu erwartenden Gewinn oder im Dienst eines Kardinals oder Fürsten zu leben hoffe. So sehr nun auch dieser Wunsch in ihm herrschte, so bestürzt wurde er doch, als er, wahrscheinlich mit allem Grund, glaubte zu bemerken, daß seine Briefe in Ferrara geöffnet würden und daß dadurch sein Geheimniß verrathen oder viele seiner Aeußerungen von seinen Feinden benutzt werden könnten, um sein Verhältniß zu dem Herzog zu verderben. Dies brachte ihn in einen neuen peinlichen Kampf mit dem Mißtrauen und Aerger über dieses Betragen der Hofleute und der Furcht eines Bruchs mit dem Herzog, welcher ihn in Verbindung mit seinen übermäßigen Anstrengungen so bearbeitete, daß er wieder in ein heftiges Fieber verfiel.

Der Herzog nahm sich seiner sehr freundlich an und ließ sich nach Tasso's Genesung von ihm noch einmal das ganze Gedicht vorlesen. Es scheint, daß er, wie es auch aus dem gleich zu erwähnenden Briefe hervorgeht, sein Hauptaugenmerk auf die Vollendung des Gedichts und auf die Huldigung gerichtet gehabt habe, die darin gegen ihn und sein Haus angebracht werden sollten. Denn zu diesem Zweck allein hielten die damaligen Fürsten und Großen berühmte Dichter an ihrem Hof und ehrten sie meist so lange, bis das Gedicht vollendet war. Der Herzog von Ferrara wollte seinen Dichter zur völligen Erholung mit sich auf seine Villa Belriguardo nehmen, aber die Prinzessin Lucrezia, damalige geschiedne Herzogin von Urbino, ließ ihn nicht von ihrer Seite; mit ihr ging er ebenfalls sein Gedicht durch und war fast den ganzen Tag in ihrer Gesellschaft. Er theilte ihr seinen Plan einer Reise nach Rom mit, und aus ihrer Antwort,

die sich in einem seiner Briefe an Gonzaga erhalten hat, läßt sich ersehen, sowol daß dem Herzog schon Einiges von Tasso's Absichten verrathen worden war, als auch mit welcher Eifersucht damals die Fürsten einen Dichter, der sie verherrlichen sollte, von andern Höfen abhielten. Wie schlüpfrig der Boden an diesem Hof war, ist auch daraus ersichtlich, daß sich der schlaue Montecatino nicht bis ans Ende dort halten konnte, und daß der damals berühmteste Prediger Panigarola, den man erst mit Mühe nach Ferrara gezogen hatte, plötzlich auf eine auffallende Art von da verwiesen wurde, blos weil er wegen Beförderung nach einer andern Seite hin unterhandelt hatte. Tasso schreibt in einem Brief vom 20. Juli: „Ich habe ihr (der Prinzessin Lucrezia) von meiner Absicht, im Oktober nach Rom zu gehen, gesprochen; sie hat es nicht gebilligt und behauptet, daß ich vor der Herausgabe meines Gedichts mich nicht von Ferrara entfernen solle, es sei denn, daß ich nur mit ihr nach Pesaro ginge; jede andre Reise, soviel sie mir versicherte, wäre mißfällig und verdächtig."

Nach solchen Eröffnungen war die Reise nach Rom eine große Unklugheit, und er selbst gesteht später in einem Brief, daß sie der Anfang und die Ursache seines ganzen Unglücks gewesen sei. Der Herzog Alphons, welcher mit der größten Ungeduld der Beendigung des Gedichts entgegensah, gab endlich seine Einwilligung, da ihm als Vorwand der Reise mündliche Besprechung mit den Kritikern angegeben wurde. Tasso ward von seinen Freunden in Rom mit Enthusiasmus aufgenommen, Gonzaga machte ihn sogleich mit dem Kardinal Ferdinand von Medici, Bruder des Großherzogs von Toscana und später dessen Nachfolger, bekannt. Tasso eröffnete ihm seine unangenehme Lage in Ferrara, wollte aber doch für den Augenblick die glänzenden Anerbietungen nicht annehmen, die ihm dieser von seiner und seines Bruders Seite machte. Es läßt sich denken, in welche neue Aufregung er durch diesen Kampf zwischen seinen heißesten Wünschen und seinem Gefühl der Dankbarkeit gerieth, der durch einen einzigen Entschluß entschieden werden oder verloren gehen konnte. Diese Aufregung wurde noch sehr vermehrt durch zwei Dinge: daß er nämlich den ganzen Tag über mit strenger Bigotterie, die ihm noch von der Jesuitenschule her

anhing, alle Gebräuche des Jubiläums mitmachte, wodurch er wieder in die alten, kaum abgelegten hierarchischen Fesseln gerieth, deren traurige Folgen sich bald zeigen werden, und dann, daß er am Abend nach solchen ermüdenden Arbeiten sich dem kritischen Sturm der Richter seines Epos aussetzte. Im Januar 1576 kehrte er über Siena und Florenz, wo er ebenfalls den ganz verkehrten Gedanken hatte, sein Gedicht mehrern Gelehrten zur Beurtheilung vorzulesen, nach Ferrara zurück.

Er wurde von dem Herzog und den Prinzessinnen wohlwollend empfangen, erwarb sich vor allen andern Hofleuten die Gunst und Auszeichnung der eben angekommenen reizenden und geistvollen Gräfin Leonora Sanvitali von Scandiano, und es schien, als könne er sich mit seiner Lage wieder aussöhnen. Doch dies wurde ihm gänzlich durch die Intriguen seiner Nebenbuhler vereitelt. Zu diesen gehörte vor Allen der durch seinen Pastor fido bekannte Dichter Battista Guarini, welcher ebenfalls von den Reizen der Eleonora Sanvitali entzündet war und sich ihr durch seine Sonette zu nähern versucht hatte und der jetzt den Tasso um seinen Sieg noch weit heftiger beneidete, als er früher auf seinen dichterischen Ruhm und seine Gunst bei dem herzoglichen Hause eifersüchtig war. Ein andrer Feind, Pigna, Sekretär des Herzogs und Historiograph der Este'schen Familie, dessen Dichtereifersucht Tasso aber immer durch ein geschicktes, ihm von der Prinzessin Lucrezia eingegebnes Betragen zu beschwichtigen gewußt hatte, war gestorben und seine Stelle von Antonio Montecatini besetzt worden. Dieser war ein eben so großer Gelehrter als durchaus gemeiner und schlechter Charakter (nach Muratori, Antichità Estens. II, 14 soll er später Ferrara an den Papst Clemens VIII. verrathen und zum Untergang des Hauses Este sehr viel beigetragen haben). Er scheint seinen gemeinen Neid nicht einmal unter dem Schleier des äußern Anstands verborgen zu haben, und Tasso beklagt sich oft über ihn, als über seinen bittersten Feind.

Solche Umstände versenkten ihn immer mehr in Unmuth und Melancholie, was man besonders an der Correspondenz sieht, die er über die zweite, in Rom beschloßne Revision seines Gedichts im Jahr 1576 führte. Diese zweite Revision war auch nur geeignet, einen so abgematteten Geist wie den seinigen

vollends aufzureiben. Und zwar geschah dies von der für ihn allergefährlichsten Seite. Zu den frühern Richtern waren noch zwei aufgenommen worden, Sperone Speroni, ein berühmter Kritiker, und Silvio Antoniano, ein höchst bigotter Diener der Hierarchie. Beide waren eifersüchtig auf Tasso's Dichterruhm, der Eine griff ihn mit Subtilitäten, der Letztere aber, der am lästigsten war, mit den Waffen der Kirche an. Man weiß nicht, ob man in den Urtheilen Antoniano's mehr Dummheit oder Bosheit erkennen soll, aber jeder Brief machte Tasso mehr irre an sich selbst, an seiner Rechtgläubigkeit und an dem Erfolg seines Epos. Antoniano wollte aus dem Gedicht Alles, was mit Zauberei zusammenhing, verbannt wissen, weil ihm diese gegen den strengen Katholicismus stritt; über die Veränderung des Wortes mago, Zaubrer, verursachte er dem armen Tasso wochenlange Studien; dabei wollte er aber auch Alles, was mit der Liebe zusammenhing, aus dem Gedicht ausmerzen, und es half nichts, daß ihm Tasso in einem sehr gelehrten Briefe die ganze Theorie des Epos, wonach Wunder und Liebe erlaubte Bestandtheile desselben seien, viele Beispiele aus Homer, Virgil, Apollonius und Citate aus den Historikern über die Kreuzzüge vor Augen stellte. Antoniano war ein echter Mann der Kirche und blieb steif auf seinem Satz. Er hielt es für gottlos, daß in einem Gedicht, das über einen so heiligen Gegenstand gemacht sei, so profane Dinge vorkämen. Die Summe seiner Kritik war, daß er wünschte, das Gedicht möchte so eingerichtet werden, daß es sich nicht sowol zu einer Unterhaltung des Adels und der Höfe, als vielmehr der Mönche und Nonnen eignete (Lettere poetiche, Brief vom 24. April 1576).

Tasso's Geduld empörte sich anfangs über diese neuen Angriffe und abgeschmackten Zumuthungen. Er bereut in einem Brief an Gonzaga, sein Gedicht gezeigt und dadurch selbst zu dem Geschwätz der Pedanten Veranlassung gegeben zu haben, er schämt sich, daß er auf ihr Lob oder ihren Tadel so viel achte, er will gar nicht mehr wissen, was „die bissigen Klaffer" von ihm sagen. Aber die religiösen Skrupel waren leider einmal angeregt, und der Jesuitenspuk wirkte so nachhaltig, daß sein Gewissen mit dem poetischen Genius völlig entzweit wurde. Dazu kam die Angst, die ihm durch Antonianos Drohung

verursacht wurde, ohne jene Aenderungen ihm nicht die Privilegien in Rom verschaffen zu wollen, durch die er allein irgend einen Nutzen von seinem Gedicht erwarten konnte. Er war schon seit langem Zeuge von den Anstrengungen der Kirche gegen die Fortschritte der Reformation; nun erschreckte ihn das Gerücht von der Einführung einer strengen Censur und dem Verbot einer Menge von Dichterwerken. Er zeigte die von dem römischen Kritiker angegriffnen Stellen zwei Inquisitoren in Ferrara, welche sie von allem Verfänglichen und Gefährlichen freisprachen. Aber er erlangte dadurch doch keine Ruhe, da Antoniano durchaus nicht weichen wollte und immer sein Gewissen ins Spiel brachte. „Ich bin gewiß, schreibt Tasso, daß ich mein Gedicht in Venedig und der ganzen Lombardei mit Bewilligung des Inquisitors drucken lassen kann, ohne etwas, als höchstens ein paar Worte zu ändern. Aber mich erschreckt das Beispiel des Sigonio, der mit Erlaubniß des Inquisitors drucken ließ und dessen Buch mit Beschlag belegt wurde; mich erschreckt ein ähnliches Beispiel von Muzio, das mir von Borghese erzählt wurde; mich erschreckt die Strenge des Antoniano, da ich denken muß, daß ihm in Rom Viele ähnlich sind.“ So wird Tasso so weit gebracht, daß er in einem Anfall von geistiger Erschöpfung seinem scheinfrommen Kritiker in Rom Zugeständnisse macht und in seinem Werk Opfer zu machen verspricht, gegen die sich aber später doch sein poetischer Genius empörte. Er brachte nicht einmal den Ausweg zu Stande, den sich sein geängstigtes Gewissen erdacht hatte, nämlich zweierlei Ausgaben zu veranstalten, die mit Antoniano's Scheere verstümmelte, aber echt katholische ins Publikum zu schicken, und die ursprüngliche, aus seinem Geist hervorgegangne und von ihm anerkannte nur einigen vertrauten Freunden mitzutheilen.

Jemehr Tasso den sehnlichen Wunsch hatte, die Früchte seiner Arbeit zu genießen, sein Werk beendigt zu sehen, Ferrara zu verlassen und entweder in Unabhängigkeit oder in einem andern Dienst zu leben, und jemehr er merkte, daß dieser Wunsch am Estensischen Hof ruchbar geworden war, daß er anfing die Gunst des Herzogs zu verlieren, daß es also nothwendig zu irgend einer Entscheidung kommen müsse: destomehr quälten ihn alle Hindernisse, welche diese Entscheidung verzögerten, die Unmöglichkeit,

den Druck in Venedig zu beginnen, weil dort die Pest ausgebrochen war, und die Pedanterie seiner Revisoren, deren Einwürfe ihm lange Studien veranlaßten. Seine Briefe in dieser Zeit werden immer trüber und matter, seine Fieberzustände immer häufiger. In dieser Lage dachte er sich ein verzweifeltes Mittel aus, wovon er sich wie ein leidenschaftlicher unglücklicher Spieler eine gute Wirkung versprach, das ihn aber noch tiefer ins Unglück stürzte. Der kürzlich verstorbne Sekretär Pigna war zugleich Historiograph des Hauses Este gewesen und hatte seine Geschichte bis zum Jahr 1476 herausgegeben; sein Nachfolger in diesem Amt hatte also grade die Geschichte der bittern Feindseligkeiten zwischen den Medici und den Este zu bearbeiten. Tasso, der gegen die Este so viele Verbindlichkeiten hatte und dessen Unterhandlungen mit den Medici schon so weit gediehen waren, daß man dort täglich seine Entscheidung erwartete, Tasso meldete sich in der Hoffnung, daß er durch die Verweigerung einen schicklichen Vorwand zum Bruch erhielte, um diese Stelle, und sie wurde ihm sogleich vom Herzog zugesagt. Seinen Schreck und seine Verlegenheit über die zweideutige Lage, in die er durch diese Stelle gerathen ist, hat er in einem merkwürdigen Brief an Gonzaga geschildert, nach welchem er den Abgrund, vor dem er steht, wohl erkennt; aber die Gegenmittel, um sich herauszuhelfen, sind eben so verzweifelt, als vorher das Mittel war. Er tröstet sich in dem Brief, daß die Stelle ihm nicht angeboten, sondern auf sein Verlangen gegeben wurde; er verspricht feierlich, sie aufzugeben und Ferrara zu verlassen. Das letztere könne nun freilich nicht mehr so schnell geschehen, als wenn er vom Herzog eine abschlägige Antwort erhalten habe, aber er hoffe es doch in wenigen Monaten zu bewerkstelligen. Das Einzige, was ihn fesseln könne, sei ein Geschenk, und dieses werde entweder zu gering ausfallen, oder, wenn bedeutend, zu spät kommen. Das erstere werde er verweigern und dem andern dadurch ausweichen, daß er seinen Abschied fordre. Er fürchte auch kein großes Geschenk, das an diesem Hof etwas Ungewöhnliches sei, und werde übrigens durch sein Betragen Alles aufbieten, um es unmöglich zu machen.

Nichts beweist mehr als dieser Brief, wie sehr Tasso die Besonnenheit verloren hatte und immer tiefer in die unentschiedne

Lage gerieth, die seine gereizte Stimmung noch düstrer machte. Während ihn die Herzogin von Urbino benachrichtigte, sein Betragen habe ihn am Hof so verdächtig gemacht, daß seine Aussagen keinen Glauben mehr fänden, mußte er zugleich bemerken, daß seine neue Stellung in Ferrara seinen Freund Gonzaga und die Medici sehr verstimmt und an der Aufrichtigkeit seiner Gesinnung irre gemacht hätten. Unterdessen wurden die Intriguen, heimlichen Kränkungen und Verdächtigungen der Hofschranzen immer häufiger und mußten auf den abgematteten Tasso einen um so tiefern Eindruck machen, als er sich selbst in seiner Gesinnung gegen den Herzog nicht ganz rein wußte. Er sah sich von allen Seiten beobachtet und verrathen, überall falsche Freunde, gab doch häufig sein Vertrauen unbedachtsam preis und ärgerte sich, wenn es mißbraucht wurde. Dies führte zu einer Menge skandalöser Auftritte und einmal sogar zu einem meuchelmörderischen Angriff auf seine Person.

Noch mehr wurde Tasso durch die Nachricht bestürzt, daß sein Gedicht in verschiednen Städten Italiens gedruckt würde, daß es also ohne seine Verbesserungen, woran er so lange gearbeitet hatte, zum Nachtheil seines Ruhms ins Publikum käme, und daß er auf der andern Seite durch diesen Diebstahl aller gehofften Belohnung verlustig ginge. Er wandte sich in dieser Verlegenheit an den Herzog und dieser schrieb sehr bereitwillig an den Herzog von Parma, an viele andere Fürsten, an die Republik Genua und selbst an den Papst, und ersuchte Alle nachdrücklich, den Druck in ihren Staaten zu verbieten. Dieser neue Beweis von Wohlwollen des Herzogs, von dem sich Tasso so gern losgemacht hätte, diese neue Verbindlichkeit, die die Schuld seines Einverständnisses mit den Feinden nur größer machte, ward seinem aufrichtigen Gemüth zur unerträglichen Bürde. Aeußere Freundschafts- und Ehrenbezeigungen konnten ihn nicht mehr erheben, ein zu seiner Erheiterung veranstalteter Aufenthalt in Modena, wo er durch eine Menge Feste und Unterhaltungen mit Künstlern zerstreut werden sollte, schlug nicht an; denn die Krankheit zehrte an seinem Herzen. Sein zartes Gewissen war verletzt und erlaubte seinem Verstand keinen Einfluß mehr und hatte sein tiefes religiöses Gefühl, das von jeher zu vorherrschend in ihm war, in eine krankhafte, gefährliche

Richtung gebracht. Er schreibt daher seinem Freund Gonzaga: „Ich glaubte in Modena Frieden zu finden und habe dort noch größeres Elend erfahren. Ich bin entschlossen, den Dienst des Herzogs nicht zu verlassen, denn ich fürchte anderswo eben so wenig Ruhe zu finden als in Ferrara. Die Verfolgungen, die ich leide, sind von der Art, daß sie mich eben so in einer andern Lage als in Ferrara quälen.“ Dies weist deutlich auf eine Gemüthskrankheit, die sich auch bald genug äußerte. Unter vielen gegründeten und ungegründeten Einbildungen über Verrätherei, Bestechung seiner Diener, heimliches Durchsuchen seiner Papiere quälte ihn nun plötzlich die allerschlimmste Einbildung, daß er der Inquisition verdächtig sei.

Er reiste sogleich 1577 nach Bologna, stellte sich dort dem Inquisitor vor, der ihn nach gehöriger Prüfung und mit einigen Lehren zur Erhaltung des wahren Glaubens befriedigt entließ. Aber die Angst, daß er irgend einmal ketzerische Ideen und Zweifel geäußert haben könne, die nun von seinen Feinden zu einer Anklage und zu seinem Verderben benutzt werden könnten, das Mißtrauen, daß er überall Feinde habe, die nur trachteten, ihn bei dem Herzog oder beim Papst in ein schlimmes Licht zu setzen, dies mit den frühern leidenschaftlichen Stürmen in seinem Innern brachte seine fieberige Phantasie in einen so wirren Zustand, daß er von wahrer Verrücktheit nicht viel unterschieden war. Er hielt sich sogar seines Lebens nicht mehr sicher, glaubte alle Diener am Hofe bestochen, ihn zu vergiften oder auf andere Art zu ermorden, und so zog er einmal in den Zimmern der Herzogin von Urbino seinen Dolch gegen einen Diener, den er am meisten in Verdacht hatte. Auf diesen ersten Ausbruch von Wahnsinn hielt es der Herzog für nothwendig, ihm Arrest in dem Schloß zu geben, weniger um ihn zu strafen als um ihn zu beruhigen und zu heilen. Tasso kam auch bald wieder in Freiheit und der Herzog zeigte ihm, nach seinem eignen Geständniß, das Wohlwollen nicht nur eines gütigen Patrons, sondern eines Vaters oder Bruders. Die Kunst der besten Aerzte wurde zu seiner Heilung angewendet und schien einen guten Erfolg zu haben, und um ihn ganz aus dem Gewirre seiner Vorstellungen zu reißen, nahm ihn der Herzog mit sich auf seine Villa Belriguardo. Vorher bewog er ihn, sich nochmals von dem Inquisitor

in Ferrara prüfen zu lassen, der ihn ebenfalls absolvirte, und von seiner Seite gab er dem wegen der Anklage der Untreue geängstigten Dichter die vollkommenste Beruhigung und die Versicherung seiner Zufriedenheit.

Doch alle diese Bemühungen waren vergeblich. Der Wahnsinn war vorhanden. Der unglückliche Dichter war von der Freisprechung des Inquisitors nicht beruhigt, denn er glaubte, sie sei nicht in aller Form geschehen, also nicht gültig, und noch weniger von den Versicherungen des Herzogs, die er nicht für aufrichtig hielt. Wir sehen hier die zwei Hauptpunkte seiner Selbstanklage, Vergehen gegen die Kirche und gegen seinen Fürsten, durch deren Gewicht sein allzuzarter Organismus erdrückt wurde, aber keine Spur von einem Verhältniß zu Leonoren. Tasso verlangte nach Ferrara zurück und in das Franziscanerkloster, wo ihn der Herzog der besondern ärztlichen und geistigen Fürsorge der Mönche empfahl. Von da aus schrieb er einen wirren Brief an das oberste Inquisitionstribunal in Rom und begleitete ihn mit einem Schreiben an seinen Freund, den Kardinal Gonzaga, und da er auch diesem nicht mehr traute, mit einem dritten Brief an Curzio Gonzaga. Aus ihnen ersieht man seine in die wildeste Unordnung gerathne Phantasie. Er bittet die Kardinäle, dem Herzog als seine Pflicht vorzustellen, daß er, da Tasso angeklagt und durch den Richterspruch in Ferrara nicht völlig und gültig freigesprochen sei, diesen jetzt nicht nur von der beständigen Furcht vor dem Tode befreien, sondern ihm auch erlauben müsse zu seiner Reinigung und Heilung nach Rom zu gehen. Die drei Briefe wurden aber zurückbehalten und dem Herzog übergeben.

Tasso unterwarf sich bei den Franziscanern auf langes Zureden einer ärztlichen Kur, aber mit dem größten Widerwillen, da er sie einmal gar nicht für nöthig hielt und dabei immer durch die Arzneien eine Vergiftung befürchtete. Dabei ließ ihm seine düstere Selbstquälerei über das Zürnen der Kirche und des Herzogs Tag und Nacht keine Ruhe. Er bestürmte den Letztern mit den unsinnigsten Briefen, worin er ihm unter Anderm einmal erklärt, daß er, der Herzog, selbst an Melancholie und Verrücktheit leide. Der Herzog, welcher entweder dieser Plagen müde war oder durch Strenge irgend eine wohlthätige Aenderung zu

bewirken glaubte, verbot dem unglücklichen Dichter, ferner an ihn oder die Herzogin von Urbino zu schreiben. Dieses Verbot machte die schrecklichste Wirkung auf Tasso, er hielt sich für ganz verrathen und verurtheilt, glaubte sein Leben in der größten Gefahr, und als er einmal ohne Aufsicht war, entfloh er aus dem Kloster und aus Ferrara, indem er alle seine Schriften und sein ganzes Eigenthum zurückließ. Im Juli 1577.

Unter hundert Entbehrungen, in einem erbärmlichen Zustand und bei immerwährender Furcht, erkannt und festgenommen zu werden, gelangte er auf einsamen Wegen durch die Abruzzen nach Sorent, wo seine Schwester als Witwe lebte. Sein Mißtrauen war so groß, daß er selbst die Gesinnung dieser Schwester in der Verkleidung eines Hirten auf die Probe stellte und sich ihr erst zu erkennen gab, als er von ihrer Liebe aufs Neue überzeugt war. Der Aufenthalt in Sorent schien gut zu wirken. Tasso ward ruhiger, aber in dem Maße bereute er nun seine schnelle Flucht aus Ferrara. Er schrieb an den Herzog und die Prinzessinnen und bat um die Erlaubniß der Rückkehr in seine vorige Stellung und um die Wiedergewährung ihrer Gunst. Von Leonora erhielt er eine Antwort, die ihm alle Hoffnung benahm, die Andern aber antworteten ihm gar nicht. Mit seiner gewöhnlichen Heftigkeit ergriff ihn nun wieder der Skrupel über die Ungnade des Herzogs, er reiste nach Rom ab und setzte, ungeachtet des ernstlichen Abrathens seiner Freunde, Alles in Bewegung, um nach Ferrara zurückkehren zu dürfen.

Der Herzog willigte endlich unter der ausdrücklichen Bedingung ein, daß Tasso sich einer ärztlichen Behandlung unterwürfe, um sich von seiner Melancholie zu befreien [1]), und so kehrte

1) Der Herzog schrieb am 22. März 1578 folgenden Brief an seinen Gesandten in Rom, der dem Tasso selbst gezeigt werden sollte: „Was die Angelegenheit des Tasso betrifft, von der Ihr mir schreibt, so sollt Ihr ihm frei erklären, daß, wenn er zu uns zurückkehren will, wir ihn gern aufnehmen. Aber er muß vorher erkennen, daß er voll melancholischen Humors ist und daß seine Furcht vor Haß und Verfolgung, die ihm hier widerfahren sein soll, von keiner andern Ursache als von diesem Humor komme, den er unter allen andern Anzeigen am besten daraus erkennen könnte, daß er in die Einbildung verfiel, wir wollten ihn tödten lassen, ungeachtet wir ihn immer gern gesehen und geliebkost haben; da doch, wenn wir einen solchen

der Dichter leider wieder an den Hof zurück, an den er nie gepaßt hatte (Frühling 1578). Das gute Vernehmen, das der Empfang des Herzogs eingeleitet hatte, dauerte sehr kurze Zeit. Tasso hatte große Erwartungen von seinem Dichterruhm gehegt, den er nun durch die letzten Anstrengungen fest begründen wollte. Doch dies war ganz gegen den Zweck seiner Kur, die ihm eine ganz ruhige, von aller geistigen Ermüdung freie und nur dem Vergnügen und der Zerstreuung gewidmete Lebensweise verordnete. Dies faßte nun Tasso mit seiner trüben Stimmung verkehrt auf; er bildete sich ein, man behandle ihn verächtlich, wolle seinen poetischen Genius durch ein epikureisches Leben ertödten, er beklagte sich, daß ihm seine Gedichte vorenthalten würden, er verlangte Audienz bei dem Herzog und den Prinzessinnen, um sie zurückzuerhalten; die Abweisung reizte ihn zu heftigen Reden, er verweigerte alle Arznei und ärztliche Behandlung, und schon einige Wochen nach seiner Ankunft entfloh er wieder aus Ferrara. Wenn man übrigens auch annehmen will, daß der Herzog sowol den Aminta als das Befreite Jerusalem nicht herausgeben wollte, weil er fürchtete, daß diese vollendeten und schon bewunderten Gedichte vielleicht von Tasso in einem Anfall von Melancholie zerstört werden könnten, so kann ich nicht umhin zu glauben, daß ein Hauptgrund seiner Weigerung die Furcht war, der Dichter möchte entweder, wenn er seine Werke in Sicherheit hätte, für immer aus seinem Lande entfliehen und bei einem seiner Feinde Schutz und Dienst suchen, oder er möchte die Stellen, worin das Haus Este verherrlicht war, ganz auswerfen und dafür eine andere Fürstenfamilie, vielleicht gar die Medici verherrlichen; beide Befürchtungen mußten ihm aber nach damaligen Begriffen, die ich schon im vorigen §. angedeutet habe, unerträglich sein.

Tasso kam zuerst nach Mantova, fand sich aber dadurch

Willen gehabt hätten, die Ausführung leicht gewesen wäre. Und sagt ihm, daß, wenn er fortfahren sollte, solche Reden zu führen, wie in früherer Zeit, wir nicht nur nicht gewillt sind, uns irgend eine unnütze Mühe damit zu machen, sondern wenn er hier wäre und sich nicht ärztlich behandeln lassen wollte, wir ihn sogleich aus unserm Staat verbannen und nie mehr zurückkehren lassen würden."

verletzt, daß der dortige Hof nicht auf seine Klagen gegen die Este einging, besonders aber, daß man immer gegen seinen Trübsinn arbeitete, den er nun nicht mehr Wort haben wollte. Er verkaufte einen kostbaren Ring, ein Geschenk der Herzogin von Urbino, und eine Halskette, und reiste mit dem Gelde nach Padova und Venedig. Aber nirgends hatte er Rast, sah überall Verfolger und Neider, ermüdete seine Freunde, die sich thätig für sein Unterkommen in Florenz bemühten, durch seinen Argwohn und sein trübes Wesen. Auch der kurze Aufenthalt bei dem Herzog von Urbino, dessen freundliche Aufnahme er anfangs seiner Schwester in einem Brief geschildert hatte, heilte ihn nicht. Er war immer auf der Lauer gegen Beleidigungen und also leicht zu beleidigen; besonders quälte es ihn nun, daß man ihn für tiefsinnig hielt. Er traute zuletzt auch diesem Gastfreund nicht mehr und entwich nach Turin. Dort verlebte er einige glückliche Monate in dem Palast des Marchese Filippo d'Este, geehrt von dem Erzbischof von Turin, La Rovere, und von dem Herzog von Piemont, Karl Emanuel, der ihm an seinem Hof dieselbe Stelle anbot, die er in Ferrara bekleidet hatte. Sein Geist schien wieder aus dem Trübsinn zu erwachen, er gab sich literarischen Arbeiten hin und verfaßte mehrere Dialogen und Canzonen. Aber sein unglückliches Geschick war noch nicht vollendet; je heller er im Geist wurde, desto mehr zog ihn eine dämonische Gewalt nach Ferrara zurück, desto mehr bereute er, grade wie das erstemal, entwichen zu sein. Durch die Vermittlung des Kardinals von Albano in Rom erhielt er von dem Herzog von Ferrara die Erlaubniß zur Rückkehr unter der ausdrücklichen Bedingung, daß er sich einer ärztlichen Behandlung unterzöge und sich nicht mehr wie früher beleidigenden Ausbrüchen seiner übeln Stimmung gegen die Hofleute überließe. Zugleich erhielt Tasso die Nachricht, daß in den nächsten Tagen die Vermählung des Herzogs mit der Margherita Gonzaga gefeiert und daß Tasso bei der glücklichen Stimmung bei den Festen sowol die Gunst des Herzogs als auch seine Stellen und Schriften wiedererlangen würde. Tasso versprach die Erfüllung aller Bedingungen mit einer Hast und betrieb seine Reise mit einer Schwärmerei, die seine Freunde nichts Gutes ahnen ließ. Sie baten ihn umsonst, seine Reise aufzuschieben, um sich erst ganz

zu erholen, der Marchese von Este versprach ihm umsonst, ihn selbst später nach Ferrara zu bringen und dort einzuführen; man mußte ihn seinem Schicksal überlassen.

Er kam am 21. Februar 1579 nach Ferrara, den Tag vor der Ankunft der fürstlichen Braut. Der ganze Hof war mit den Vorbereitungen zu ihrem Empfang und zu den glänzenden Festen beschäftigt und Tasso konnte weder bei dem Herzog noch bei den Prinzessinnen eine Audienz erlangen; selbst viele Hofleute, von denen er einen guten Empfang erwartet hatte, behandelten ihn kalt, entweder weil er eben mit solchen Ansprüchen so zur Unzeit kam, oder weil sie ihn wegen seines frühern excentrischen Benehmens noch nicht zu behandeln wußten. Man kann denken, wie sich Tasso in diesem Gewirre von Lustbarkeiten, das in seinem Innern mit dem Gefühl des Verlassen- und Verachtetseins eine um so schrecklichere Oede hervorbrachte, befand, wie alle die frühern Dämonen der dichterischen Eifersucht, des gekränkten Ehrgeizes, des Mißtrauens, der Furcht vor Verrath, Ungnade und Tod, mit neuer Kraft erwachten und den noch kranken und matten Geist durchwühlten. Er war unbeachtet, hatte nicht einmal eine bestimmte Wohnung in dem weiten Palast, wohin er sich aus dem Geräusch zurückziehen konnte, um die aufgeregten Geister zu bekämpfen, sah sich von seinen Freunden zweideutig behandelt, von seinen Feinden gekränkt. Auch nach den Festen bemerkte er die fortdauernde Ungnade des Herzogs und der Prinzessinnen, dasselbe Betragen der Hofleute. So brach sein Zorn über die unwürdige Stellung zuletzt alle Dämme der Mäßigung durch, er überließ sich ganz öffentlich den heftigsten Schmähungen gegen den Herzog, die Familie Este und den ganzen Hof, verwünschte seine frühern Dienste, nahm alle Verse seines Gedichts zum Lob des Este'schen Hauses zurück, und ging so weit zu sagen, daß der Herzog und sein Hof eine ganz schlechte Gesellschaft von Dieben und undankbaren Ungeheuern wäre. Der Herzog, dem dies Alles hinterbracht wurde, war nicht stark genug, sich über die Krankheit des unglücklichen Dichters zu erheben, und ließ ihn in das St. Annenhospital sperren, wo Kranke aus den untersten Ständen und Geistesverrückte behandelt wurden (März 1579).

Dies ist die wichtige Begebenheit, welche so viel Verwirrung

in die Lebensbeschreibungen gebracht und so wunderliche Gerüchte und Streitigkeiten veranlaßt hat. Die Meisten begingen den Fehler, daß sie jene Katastrophe außer allem Zusammenhang mit dem, was zwei oder drei Jahre lang an dem Hof vorging, betrachteten; was ganz klar vor Augen lag, schien ihnen zu einfach, und bei dem wichtigsten Dichter des romantischen Epos glaubten sie nothwendig auch einen romantischen Grund seines Unglücks annehmen zu müssen. Der älteste Biograph, Manso, welcher den Dichter in seinen letzten Lebensjahren gekannt hatte, bringt zuerst die Liebe zur Prinzessin Leonore als die Ursache der Einsperrung auf. Ginguené ist ganz der Meinung, daß dieses Liebesverhältniß wirklich bestanden habe, und gibt ihm einen großen Theil der Schuld an der Verirrung des Dichters, hält aber nicht grade sie, sondern die Zornausbrüche über die kalte Behandlung für die nächste Ursache des unglücklichen Gefängnisses.

Diese romantischen Vermuthungen bestärkte Muratori durch eine wunderliche Anekdote, die er durch Tradition von Geschlecht zu Geschlecht will erhalten haben und welcher selbst Bouterwek ein großes Gewicht gibt, weil er in der ganzen Geschichte ein merkwürdiges Räthsel sieht, dessen Lösung Alle, die dabei betheiligt waren, mit allem Fleiß zu verhüten gesucht hätten. Nach dieser Anekdote wäre Tasso, der sich bis dahin immer in seiner Neigung Gewalt angethan, plötzlich bei der letzten Rückkehr nach Ferrara von seinem Gefühl überwältigt worden, hätte sich wie ein Wahnsinniger in Gegenwart des ganzen Hofes der Prinzessin an die Brust geworfen und sie in seine Arme geschlossen. Es ist unbegreiflich, daß diese Anekdote Glauben fand, gegenüber dem historischen Faktum, daß Tasso bei seiner letzten Rückkehr nach Ferrara nirgends Beachtung und bei den Prinzessinnen nicht einmal Audienz erlangen konnte und sich grade deswegen in Verwünschungen erging. Man bedachte auch nicht einmal, daß Leonora, der man bei ihrer Kränklichkeit und ihrem Geruch der Heiligkeit wol überhaupt keine echt weibliche Liebenswürdigkeit beimessen kann, damals schon 42 Jahre alt war, was bei den Damen, wenigstens in Italien, durchaus nicht mehr das Frühlingsalter der Liebe ist. Zu unserm besondern Fall bemerkt aber John Black (Life of Torq. Tasso, Vol. II) sehr richtig, daß Tasso schon die zwei letzten Jahre vor seinem Gefängniß

nichts sehnlicher wünschte als Ferrara zu verlassen, was wenigstens keine Liebe zu Leonoren kundgibt, daß seine Einsperrung in eine Zeit fiel, nicht wo er als gefährlicher Liebhaber erschien, sondern wo er schon anderthalb Jahre lang deutliche Anzeigen von Wahnsinn gegeben hatte, und daß, wenn Liebe die Ursache der Einsperrung war, diese ja schon im zweiten Jahr derselben mit dem Tod der Prinzessin wegfiel und die übrigen fünf Gefängnißjahre ganz zwecklos waren.

Tiraboschi ist der erste, der diese Mährchen bezweifelt und die Sache genauer angesehen hat. Er durchforschte zu diesem Zweck alle gleichzeitigen Historiker. Unter den inedirten Schriften im Estensischen Archiv der modenesischen Bibliothek fand er keine einzige, die den Tasso erwähnt hätte, und unter den gedruckten war nur eine, die von der Einsperrung handelt und Heilung von einer Krankheit als Ursache angibt. Er leitet zwar den Anfang des Unglücks ebenfalls von der Liebe ab, bringt aber aus allen Briefen aus jener Zeit heraus, daß die Ursache der Einsperrung der unglückliche geistige Zustand des Dichters war, der sich in den Anfällen von Wahnsinn und Wuth äußerte und seinen Grund in dem Betragen der Neider und Feinde hatte, unter welchen er besonders einen gewissen Maddalò de' Frecci, Notar in Ferrara, nennt; und daß der Herzog, wenn er nicht noch schlimmere Folgen dieser Zerrüttung als die bisherigen erleben wollte, auf ernstliche Heilung derselben bedacht sein mußte. Serassi (Vita di Torq. Tasso), welcher die Hauptdokumente zu seiner Geschichte von Tiraboschi erhielt, hat dieselbe Idee über diesen Lebensabschnitt des Tasso festgehalten und durch weitere Nachforschungen bestätigt.

Daß jene erwähnten Zornausbrüche und Verwünschungen nächste Veranlassung zur Einsperrung des Tasso waren, dafür findet sich mehr als ein Beweis und zwar in den Schriften des Tasso selbst. Ich will die hauptsächlichsten hier anführen, um das Mährchen von seinem Liebesabenteuer völlig zu widerlegen. Der erste ist ein Brief an Ercole Rondinelli, worin er unter Anderm jenen Vorfall beschreibt: „Ich kam, durch die Vermittlung des Kardinals von Albano, vor zwei Jahren nach Ferrara zu der Hochzeit der Frau Margherita Gonzaga, und als ich während derselben von dem Herzog von Ferrara nicht die Gunst

erhielt, zu der mir der Kardinal Hoffnung gemacht hatte, so beging ich aus übergroßem Zorn und falscher Einbildung einige Vergehen, für welche ich ins Gefängniß kam[1]). Ein anderes Zeugniß ist ein Brief Tasso's an den Herzog selbst, worin er, nachdem er die Tugend der Milde gelobt hat, sagt: „Ich werfe mich zu den Füßen Ihrer Milde, gnädigster Herr, und bitte Sie, daß Sie mir die falschen, thörichten und verwegnen Worte verzeihen wollen, wegen deren ich ins Gefängniß gesetzt wurde."[2]) An die Herzogin von Ferrara schrieb er: „Ich bitte Sie nicht um Verzeihung wegen der Gedanken oder der Absichten, mit welchen ich Niemanden als mir selbst Unrecht that, sondern wegen der Worte, an welchen der Zwang der Andern mehr Schuld war, als mein Wille."[3])

Dies sind seine eignen offnen Erklärungen, worin man nicht ein einziges Wort auf Liebe beziehen kann. Ganz ähnliche Geständnisse macht er in den Gedichten, die er in der ersten Zeit seines Gefängnisses schrieb. In der schönen Canzone, worin er die Prinzessinnen bittet, ihm Verzeihung bei dem Herzog auszuwirken, deutet er auf Beleidigung durch Worte an:

Merto le pene, errai,
Errai, confesso, e pure
Rea fu la lingua, il cor si scusa e nega.

Auch aus vielen andern Sonetten, sowol an den Herzog als an

---

1) Io venni, già due anni sono, a Ferrara chiamato dall' autorità di Monsign. ill. Albano alle nozze della Sign. Margherita Gonzaga, nelle quali non impetrando io dal Sereniss. Sign. Duca di Ferrara quelle grazie, che 'l Cardinale m'aveva data intenzione che impetrerei, per soverchio d'ira e d'immaginazione trascorsi in alcuni errori, per li quali fui imprigionato.

2) Mi getto ai piè della vostra clemenza, clementissimo Signor, e la supplico, che mi voglia dare il perdono delle false e pazze e temerarie parole, per le quali io fui messo prigione.

3) Io non le dimando perdono de' pensieri o dell' intenzione, con la quale io non feci torto ad altri che a me stesso, ma delle parole in cui ebbe maggior colpa la violenza degli altri che la mia volontà. So schreibt er auch an den Gonzaga: Nè giudico men degne di perdono le parole, ch'io dissi, perchè fur dette da uomo non solo iracondo, ma in quella occasione adiratissimo.

dessen Schwestern, geht hervor, daß er um Verzeihung und Vergessenheit wörtlicher Beleidigungen bittet und dabei immer seinen Zorn anklagt. Wenn seine Schuld nur im Geringsten auf Liebe zu beziehen wäre, so hätte er offenbar ganz andere Ausdrücke brauchen müssen. Es ist ferner klar, daß die Gemeinheit, der Neid und die Eifersucht der Hofschranzen die erste Ursache war, welche dem Tasso das Leben an diesem Hof verleidete und den Wunsch immer lebhafter machte, Ferrara zu verlassen. Ciò che è certo sagt Serassi (Vita di Torq. Tasso), è che in Ferrara per la malvaggia invidia cortigiana venne a formarsi contro il povero Tasso una specie di congiura. Hier erscheint der Herzog jedenfalls schuldig, und zwar trägt er die Schuld aller derjenigen, welche sich von ihren schlauen und eigennützigen Hofleuten täuschen und zu Werkzeugen gebrauchen lassen. Solchen schändlichen Intriguen und solcher verwerflichen Schwäche sind schon viele große Männer zum Opfer gefallen. Eben so klar ist, daß des Tasso Wunsch, von Ferrara wegzugehen, seine Verbindungen mit den Feinden des Hauses Este dem Herzog den größten Verdruß machte, der nach damaliger Sitte einen berühmten, unsterblich machenden Dichter sehr ungern verlor, und ihn am allerwenigsten seinen Erzfeinden, den Medici gönnte [1]), daß dieser also schon wegen dieser übeln Stimmung, die von den Hofleuten immer genährt wurde, wenig geneigt war, des Tasso offenbare Geisteskrankheit schonend zu berücksichtigen.

Diese Schonung vergaß er besonders bei dem letzten Auftritt, worin Tasso, seiner selbst nicht mächtig, seinen Haß und

---

1) Tasso schreibt selbst einmal über den Wunsch seines Neffen, die Dienste des Fürsten von Mantua, bei dem er ihm eine Stelle verschafft hatte, zu verlassen: Io ho conosciuto per esperienza, i Principi soglion dare malvolentieri licenza a molti, che malvolentieri hanno ricevuti a' lor servigii, perciocchè non pare, che si convenga alla grandezza loro, che alcuno disperi della loro liberalità. Und an einen Andern über denselben Gegenstand: Questa mattina ho avuto lettere del S. Maur. Cataneo, che mio nipote vorrebbe andare a' servigi del Sign. Principe di Molfeta: nè so bene, se ella sia necessità o incostanza. S'è necessità, venendo a S. Benedetto, avrei pregato il S. Duca, che ci provvedesse; se incostanza, mi rincresce, che non abbia voluto prendere esempio da quella parte, dalla quale egli s'ha preso nuovo cognome.

Abscheu und Haß gegen das Haus Este, wenn auch nicht von Herzen, doch mit Worten zu erkennen gab. Doch wäre es allerdings albern anzunehmen, daß Tasso wegen dieser mißfälligen Reden allein auf sieben Jahr eingesperrt worden sei. Eine zweijährige Erfahrung hatte es genugsam bewiesen, daß Tasso an einer geistigen Zerrüttung leide, gegen die alle bisherige Mittel fruchtlos waren[1]). Ob nicht schon früher ein verständiges Verfahren das Unglück verhütet hätte, und ob das jetzt angewandte Mittel grade das beste war, ist eine andre Frage, bei der man indessen immer bedenken muß, wie überhaupt nach dem Stand der Heilkunde damals die Geisteskranken behandelt wurden, und daß nur einem kleinen Theil der Menschheit kaum seit wenigen Jahren eine vernünftige und menschliche Methode bekannt ist. Wenn man daher auch den Herzog keineswegs von aller Schuld in seinem frühern Betragen, wenigstens nicht von der Schuld der Schwäche und der Leichtgläubigkeit gegen das Hofgesinde freisprechen kann, so scheint doch aus der Art, wie er den Dichter in den letzten zwei Jahren behandelte, wie er ihm alle Furcht und Gewissensscrupel zu benehmen suchte, zu erhellen, daß nicht böser Wille vorlag, sondern daß er ihm auch dann noch zugethan war, als er schon von den Unterhandlungen mit den Medici wußte; wofern man nicht die vielleicht auch nicht grundlose Vermuthung festhalten will, der Herzog habe sich nur so lange um den Dichter bekümmert und ihn an sich gefesselt, bis er der Vollendung des Gedichts und seiner Verherrlichung in demselben sicher war.

Dies, die eigentliche Gesinnung des Herzogs, ist das einzige Ungewisse in der ganzen Geschichte. Tasso klagt zwar in seinen Briefen zuweilen über Einzelheiten, rechtfertigt aber doch den Herzog im Allgemeinen und schreibt seine schlechte Behandlung den Dienern zu, welche ohne Wissen ihres Herrn und gegen dessen Befehle handelten. Einer dieser schändlichen Diener war

1) Tasso erkannte seine Geisteskrankheit selbst an und spricht in seinen spätern Briefen immer von der Melancholie und seinen Kämpfen dagegen, selbst auch einigemal von Phrenesie; wie er in einem Brief vom 4. April 1587 ein Mittel dagegen verlangt: V. S. mi farà favore a chiedere a cotesti signori medici qualche rimedio facile e piacevole per la frenesia, e mandarmene la ricetta.

besonders der Prior des Hospitals, Agostino Mosti, der sich durch seine unverantwortliche Strenge und Grausamkeit gegen den Unglücklichen einen Namen unter allen Kerkermeistern erworben hat. Dieser Mosti war unglücklicher Weise selbst Dichter und Verehrer und Schüler des Ariosto, und wurde so durch wüthende Eifersucht und poetischen Parteihaß gestachelt, seinen Nebenbuhler zu quälen. Gewiß ist, daß das Gefängniß im höchsten Grad tyrannisch war und daß Tasso im Anfang alle Schrecken einer einsamen schmuzigen Zelle mit den Zweifeln über eine trübe Zukunft erduldete. Er klagt in einem Brief, daß er vierzehn Monate krank, ohne Arznei, der Seele wie des Körpers, zugebracht, daß der Kaplan des Spitals ihn nie besucht oder Beichte gehört, daß die Dienerschaft des Mosti ihn oft gekränkt habe, und daß man ihn an Büchern, selbst an Papier und Dinte, selbst an Licht habe Mangel leiden lassen. Die ersten paar Tage seines Gefängnisses blieb er ganz betäubt von dem unerwarteten Schlag, ohne Sprache und fast ohne Besinnung und Gedanken. Erst nach und nach wurde sich sein Geist des Elends und der unwürdigen Behandlung bewußt, und er drückt seine Gefühle darüber seinem vertrauten Freund Gonzaga in einem merkwürdigen Brief aus: „Ich Unglücklicher, der ich mir vorgenommen hatte, außer zwei heroischen Epen von erhabnem Inhalt, vier Trauerspiele zu schreiben, deren Plan ich schon vollendet habe, und viele Werke in Prosa von schönem und für das Leben der Menschen nützlichem Inhalt, und mit der Philosophie die Beredtsamkeit so zu vereinigen, daß ein ewiges Gedächtniß meiner in der Welt bleiben sollte, und hatte mir ein höchstes Ziel des Ruhms und der Ehre vorgesteckt. Und nun von dem Gewicht so vielen Unglücks niedergebeugt, habe ich jeden Gedanken an Ruhm und Ehre verlassen, und ich würde mich glücklich dünken, wenn ich ohne Argwohn mich von dem Durst, der mich immer quält, befreien, wenn ich wie einer der gewöhnlichen Menschen in irgend einer armen Hütte mein Leben in Freiheit, wenn auch nicht gesund, denn dies ist nicht mehr möglich, doch nicht in schrecklicher Krankheit, zubringen könnte, wenn nicht geehrt, doch wenigstens nicht verwünscht, wenn nicht unter den Gesetzen der Menschen, doch unter denen der Thiere, welche frei in Flüssen und Quellen ihren Durst löschen. Ich fürchte nicht so sehr die

Größe des Uebels als seine Dauer, die sich schrecklich vor meine Gedanken hinstellt; besonders da ich merke, daß ich in solchem Zustand weder zum Schreiben noch zum Dichten fähig bin. Sowol vermehrt meine Schwermuth die Furcht eines ewigen Gefängnisses, als auch der unwürdige Zustand, in dem ich mich befinde, das Bleichen des Barts und der Haare, die Unordnung der Kleider und der Schmuz sind mir schrecklich zuwider; und vor Allem ist mir die Einsamkeit schädlich, meine grausame und natürliche Feindin, die mich selbst in gesunden Tagen oft so belästigte, daß ich bei dem schlechtesten Wetter ausging, um Gesellschaft zu suchen."

Glücklicher Weise hatte der Prior einen Neffen, Giulio Mosti, der, ein Freund der Dichtkunst, seines Oheims Gesinnung nicht theilte, sondern den berühmten Dichter oft in seinem Gefängniß besuchte, ihn tröstete und seine Briefe besorgte. Denn Tasso war nicht beständig geisteskrank, sondern litt bei sonst gewöhnlich hellem Geist an einer tiefen Melancholie, die ihm trübe Einbildungen und fixe Ideen erregte und ihn zuweilen bis zum Delirium oder zur Raserei brachte, wie er selbst es zu nennen pflegte. Er schrieb an den Herzog und die Prinzessinnen und bat um Vergebung und Befreiung, und da dies fruchtlos blieb, wandte er sich an alle Fürsten Italiens, die er kannte, selbst an den Kaiser Rudolph, und bat sie um ihre Verwendung für ihn. Der Herzog antwortete diesen, daß Tasso nur zu seiner Heilung eingeschlossen sei und, sobald er hergestellt worden, frei gehen könne. Im Dezember 1580 wurde ihm ein besseres Zimmer in dem Spital gegeben, wo er „herumgehen und philosophiren" konnte. Er nahm nun wieder literarische Arbeiten vor und verfaßte viele Dialogen über philosophische Gegenstände. Auch seine in der letzten Zeit gedichteten Sonette sammelte er in einen Band, den er den Prinzessinnen widmete. Auf Leonora mögen sie wenig Eindruck gemacht haben, denn sie litt schon an der Krankheit, die sie wenige Monate nachher wegraffte.

Ein neues Unglück brach in demselben Jahr über den hart geprüften Dichter aus. Während er noch immer mit der Verbesserung seines großen Epos beschäftigt war, erschien plötzlich eine zu Venedig gedruckte ganz schlechte und fehlerhafte, verstümmelte Ausgabe desselben in 16 Gesängen, von deren einigen aber

die Hälfte der Stanzen fehlte, von andern gar nur der allgemeine Inhalt in Prosa angegeben war. Tasso beklagte sich umsonst über den Senat von Venedig, der dem Unternehmer ein Privilegium ertheilt, und über den Großherzog von Toscana, der das Manuscript dazu aus seinen Händen gegeben hatte. Das lange in ganz Italien erwartete Gedicht war aber nun doch endlich, wenn auch in trauriger Gestalt, zum Vorschein gekommen, und der Enthusiasmus, womit man darnach griff, bewog die verschiednen Besitzer von Copien, dieselben zu Erreichung immer größerer Richtigkeit und Vollständigkeit drucken zu lassen. So entstanden, und wurden auch fast zu gleicher Zeit vergriffen, in dem Zeitraum von einem Jahr sieben verschiedne Ausgaben der Gierusalemme liberata, in Casalmaggiore, in Parma, noch zwei in Venedig, zwei in Ferrara, zum Theil unter Mitwirkung des Dichters, und noch eine in Parma. Die letztere, vom Jahr 1581, kann als die eigentlich richtige angesehen werden und diente allen folgenden als Muster.

Durch die Herausgabe des Gedichts war nun freilich eine Hauptsorge des Herzogs um seine Verherrlichung und Verewigung gehoben, und ein Hauptgrund fiel weg, wegen dessen er ihn an seinen Hof gefesselt hatte. Aber da Tasso in seinen aus dem Gefängniß geschriebenen Briefen, selbst an die Medici, sich sehr heftig über sein Verhältniß zum Herzog und über dessen Benehmen gegen ihn ausgedrückt hatte, und da diese Briefe zum großen Theil zurückbehalten oder aufgefangen und dem Herzog gezeigt worden waren, so hielt dieser wahrscheinlich seinen Gefangnen nicht für völlig geheilt, wenigstens nicht für gewitzigt genug, um ihn frei an einen fremden oder gar feindseligen Hof gehen zu lassen. Wenigstens wurde Tasso oft von seinen Freunden gewarnt und ermahnt von dem Herzog mit mehr Respekt zu schreiben. Mehrmals hatte sich Tasso Hoffnung zu seiner Befreiung gemacht, oft war sie auch von seinen Freunden und vom Herzog selbst genährt worden, sein Gefängniß wurde erweitert, er erhielt zuweilen Erlaubniß, mit Begleitung auszugehen, aber Jahre schwanden über diesem spannenden Wechsel von Gefühlen hin, die Zugeständnisse wurden theilweise zurückgenommen und die Hoffnung machte einer desto trübern Melancholie Platz.

Doch gab es noch einen härtern Schlag, der den armen Dichter treffen konnte, und auch dieser blieb im Jahr 1584 nicht aus, nämlich die Vernichtungsangriffe auf sein Epos. Die außerordentliche Begeisterung, mit der dasselbe in ganz Italien aufgenommen wurde, hatte ihm auch außerhalb Ferrara viele Neider und Feinde erworben. Die allgemeine Beschäftigung und das Jagen nach Versen, die wirklich krankhafte Sucht, Gedichte zu machen, hatte ein ungeheures Heer von mittelmäßigen und schlechten Dichtern auf die Beine gebracht, die allerdings einem Tasso durch das Gewicht ihrer Menge lästig fallen konnten, sobald sich ein Haupt und ein Wortführer für die Masse fand. Dieser fand sich in der Akademie der Crusca, und so bedurfte es nur des lobenden Aufsatzes von Camillo Pellegrino über die Gerusalemme (Il Caraffa, ovvero della Poesia epica), um einen hartnäckigen Krieg zum Ausbruch zu bringen, worin sich die Hauptfragen immer um den Vorzug Arioſt's oder Tasso's drehten. Der ganze Streit wäre nur geeignet unser Mitleid mit den Kritikern, die sich ohne Tasso kaum in der Geschichte der Literatur oben erhalten hätten, zu erregen, und könnte uns höchstens einige Aufschlüsse mehr über das Sinken der italienischen Poesie geben, wenn wir nicht über die gemeinen Motive jener Kritiken empört wären. Schon Speroni, einer der frühern Richter in Rom, wurde Tasso's Feind, weil er durch dessen Vermittlung in Ferrara eine Anstellung bei dem Herzog wünschte und, als die Unterhandlung darüber, trotz Tasso's Bemühungen und eigentlich durch Speroni's Eigensinn fehlschlug, jenem die Schuld gab; natürlich fand er nun auch dessen Gedicht schlecht. Die Akademie der Crusca war nicht in allen ihren Mitgliedern bei dem Streit betheiligt, sondern gab nur einfältiger Weise ihren Namen zu dem Geschrei zweier derselben her, des Lionardo Salviati und des Sebastiano de' Rossi, deren letzterer auch nur ein blindes Werkzeug der Wuth des Andern war.

Man weiß, daß die beiden Häuser der Medici und der Este schon längst feindselig gegen einander gesinnt waren, und die Literaten in Florenz richteten sich in ihren philosophischen Ansichten genau nach den politischen ihrer Höfe; dies allein konnte sie schon zu einem kritischen Feldzug gegen das Befreite Jerusalem bestimmen. Aber Tasso hatte auch noch ihren Localpatrio-

tismus durch einen Dialog beleidigt, worin er die Vorzüge der Stadt Neapel über Florenz hervorhob, während Arioſt die letztere in einem beſondern Gedicht beſungen hatte. Das war Grund genug, Partei für dieſen zu nehmen. Aber Salviati hatte ſeine beſondern Beweggründe, die keineswegs ſauberer waren. Er war früher, wie dies aus einem Brief Taſſo's vom Jahr 1575 hervorgeht, ein Bewunderer Taſſo's geweſen, hatte ihm in einem Brief ſeinen vollen Beifall über einige Geſänge der Geruſalemme, die er zufällig zu Geſicht bekam, geäußert und den ganzen Inhalt mit allen Epiſoden, den ihm Taſſo weitläufig auseinanderſetzte, in einer eignen Schrift die rhetoriſche und geſchmückte Sprache des Gedichts als nothwendig und paſſend dargeſtellt und ſich angeboten, in ſeinem Commentar über des Ariſtoteles Poetik dieſes Epos ehrenvoll zu erwähnen. Bald darauf kam Taſſo in das Gefängniß, und Salviati, welcher arm war und nach einer angenehmen und einträglichen Stelle am ferrareſiſchen Hof ſtrebte, änderte ſogleich ſeinen Operationsplan. Taſſo konnte ihm nichts mehr nützen, ſondern im Gegentheil deſſen Hauptfeinde hatten den größten Einfluß am Hofe. Salviati ſuchte ſich alſo bei dieſen einzuſchmeicheln und den Herzog für ſich gnädig zu ſtimmen, dadurch daß er den eingebornen Ferrareſen Arioſt, den Preiſer des Hauſes Eſte, in den Himmel erhob und gegen den fremden und in Ungnade gefallnen Taſſo mit aller Bosheit zu Felde zog. Er brachte es erſt dahin, daß ſeine Kreatur, Sebaſtiano de' Roſſi, Sekretär der Akademie wurde, und nun konnte er dreiſt hinter deren Schild und ceremoniellem Styl ſeine Gemeinheit verbergen. Er griff zuerſt oft mit ſehr kindiſchen Einwürfen, oft mit Beleidigungen den Dialog des Pellegrino an, dann wandte er ſich in andern Schriften gegen Taſſo, ſetzte ihn weit unter Arioſt, ſelbſt unter Pulci und Bojardo, nannte ſeine Sprache lombardiſch, nicht italieniſch, und ſein Gedicht kalt, pedantiſch, trocken, unfruchtbar und gezwungen. Seine Wuth erſtreckte ſich ſogar auf Taſſo's Vater, deſſen Amadis er eine elende Compilation von allen andern Rittergedichten nannte. Taſſo antwortete mit einer würdigen Mäßigung auf die Angriffe und vertheidigte mit ſubtiler Dialektik ſein und ſeines Vaters Gedicht gegen die ſchmuzigen Beſchuldigungen, die gar keiner Widerlegung werth waren. Aber Pellegrino blieb die

Antwort nicht schuldig, auch Andere mischten sich in die Angelegenheit, und so entstand ein erbitterter literarischer Krieg, der damals sehr wichtig genommen wurde, aber ohne die geringste Bedeutung blieb, dem Befreiten Jerusalem nicht das mindeste von seinem Werth genommen, aber die Akademie der Crusca mit einem ewigen Schandflecken behaftet hat (Vergl. den 1. Band meiner Gesch. der ital. Poesie, S. 254).

Unterdessen arbeitete Tasso fortwährend an seiner Befreiung. Er hatte auch Bergamo, die Vaterstadt seiner Voreltern, um ihre Vermittlung gebeten, und diese hatte sogar dem Herzog als Preis der Freilassung eine für das Haus Este wichtige marmorne Inschrift angeboten; aber sowol dies als die Bemühungen der Fürsten waren umsonst. Die lange Einkerkerung, die Einsamkeit, der Unwille über die unwürdige Behandlung und über den Raub, der an seinem geistigen Eigenthum begangen worden war, der aufregende kritische Streit über sein Gedicht hatten auf sein geistiges und körperliches Wohl die nachtheiligsten Folgen. Die Briefe, die er in diesen letzten Gefängnißjahren an Aerzte und Freunde schrieb, erregen das tiefste Mitleid. Zu den Anfällen der tiefen Melancholie, die sich oft bis zum Delirium und zu wirklicher Raserei steigerten, kamen nun auch Visionen, Schrecken vor gespenstischen Geistern, die ihm Alles durch einander würfen, seine Schriften versteckten und sein Geld raubten; sein erhitztes Blut ließ ihn oft nächtlich Flammen in der Luft blitzen sehen, Töne von Pfeifen oder Glocken und Schläge der Uhr hören. Nachts quälten ihn schreckliche Träume und bei Tag der Gedanke an sein Unglück und seine Krankheit, die sich immer mehr verschlimmerte. So verfiel er in ein hitziges Fieber, sodaß alle Aerzte an seinem Leben verzweifelten, und woraus ihn nach seinem kindlichen Glauben die Jungfrau Maria auf sein eifriges Gebet errettete.

Dies war das letzte Ereigniß im Gefängniß. Den Versprechungen des Herzogs von Mantua, daß er den Tasso mit sich nehmen und ihn so bewachen lassen wolle, daß Alfonso nichts von ihm zu fürchten haben werde, verdankte der Dichter endlich seine Befreiung. Er verließ das Spital im Juli 1586 und reiste von Ferrara ohne Abschiedsaudienz ab, die ihm sein früherer Gönner nicht einmal mehr bewilligt hatte. Obgleich

man in Mantua Alles aufgeboten hatte, um ihn zu zerstreuen, zu stärken und dem Leben wiederzugewinnen, so befand er sich doch wenig besser als vorher. Das siebenjährige Mittel zu seiner Heilung war eben auch gar zu schlecht gewählt, und aus einer unbegreiflichen Ungerechtigkeit hielt man ihm in Ferrara alle seine Schriften zurück, obgleich er sie in seinen Briefen unaufhörlich und dringend verlangte. Doch hatte er in Mantua Augenblicke, wo ihn die freundschaftliche Behandlung ganz glücklich machte. So schreibt er am 9. August 1586 an Costantini: Io ho trovato così bella stanza e sì libera, che non penso al partire, se il S. Principe non mi conduce seco in altra parte. — Io farò quel ch'io posso per non esser malinconico come soleva.

In solchen hellen, selbst aber auch in seinen trüben Augenblicken war er immer mit literarischen Arbeiten beschäftigt. Die Verbesserung seines großen Epos lag ihm fortwährend am Herzen; man merkt aber an der Art, wie er diese betrieb, daß sein Geist den freien erhabnen Blick über das Ganze verloren hatte und sich mehr mit einzelnen Kleinigkeiten und mit der Form beschäftigte. In welche Subtilitäten er dabei gerieth, geht aus dem Brief hervor, den er am 23. Juli an Costantini schrieb: „Ich möchte gern einiges in meinem Gedicht ändern, unter anderm den Namen des Königs von Damascus, Hidraotes, und dafür einen von jenen Königen nehmen, die in der Geschichte genannt sind. Doch möchte ich nicht Norandino oder einen andern durch viele Geschichten und Fabeln berühmten, sondern eher einen seltnen, weniger gehörten Namen. Daher bitte ich Sie, außer Ihrem eignen Beistand in dieser Sache, auch ein Wort davon dem Herrn Don Cesare d'Este und dem Herrn Gesandten zu sagen, damit sie irgend einen aus der Levante gebürtigen Juden kommen lassen und ihn aufs Genauste befragen." Der Damascenerkönig plagte ihn sehr und er erinnerte noch einigemal den Costantini daran, bis dieser endlich seinen Wunsch befriedigen konnte.

Gleicherweise beschäftigte er sich mit der Sammlung seiner vielen Briefe. Man sieht aus seinen Andeutungen hierüber, daß er mit dem toscanischen Fürstenhaus vor und nach seiner Freilassung immer in dem freundschaftlichsten Verhältniß gestanden

hat. Mit der Großherzogin wechselte er sehr viele Briefe, dichtete zu ihrem Lob mehrere Sonette und erhielt von ihr Geschenke. Der Sekretär der toscanischen Gesandtschaft in Ferrara, Costantini, blieb auch bis zu seinem Ende sein vertrautester Freund. Mit diesem hatte er besonders in der ersten Zeit einen lebhaften Briefwechsel über die Episode aus dem Amadis seines Vaters Bernardo Tasso, die er mit einigen Zusätzen als besonderes Gedicht unter dem Titel Floridante herausgab. Selbst den Druck mußte ihm der Freund besorgen, da er selbst mit den Druckern, über die er mehrmals seinen Unmuth ausläßt, nichts zu thun haben wollte. Io sono, schreibt er ihm am 26. August, pure il buon Tasso, il caro Tasso, l'amorevol Tasso, e sono anche l'assassinato Tasso, massimamente dai librari e dagli stampatori, i quali non hanno discrezione; ma son risoluto, che la cosa per l'avenire vada in un' altro modo. Einige Tage darauf bittet er den Costantini, für ihn alle Geschäfte mit den Druckern abzumachen, weil er besseres Geschick habe und sich besser vor ihrer Gierigkeit und Unbescheidenheit hüten könne. „Keinen gerechtern Sieg, ruft er aus, kann es über diese Menschenart geben, als wenn man ihnen das Geld aus den Händen zieht."

Eine erfreuliche Episode in seinem einförmigen Leben zu Mantua machte ein kurzer Aufenthalt zu Bergamo, der Vaterstadt des Tasso, wo er außerordentlich geehrt und mit Festen erfreut wurde. Dort vollendete er auch sein Trauerspiel Torrismondo mit der Mühe eines düstern und abgematteten Geistes. Einen sehr einträglichen Lehrstuhl der Ethik und Poetik, der ihm von Genua auf ehrenvolle Weise angetragen wurde, konnte er wegen seiner schwachen Gesundheit nicht annehmen. So lange der Herzog von Mantua lebte, fühlte Tasso den Druck der Armuth wenig, und er hoffte immer, daß sich die italienischen Fürsten noch einmal freigebig gegen ihn zeigen würden (Brief vom 24. Nov. 1586). Aber der Herzog starb schon im folgenden Jahre. Sein Sohn und Nachfolger ließ es an der gewohnten Gunst und Achtung nicht fehlen, aber er konnte, von den Regierungsgeschäften in Anspruch genommen, nicht die alte Vertraulichkeit und Freundschaft fortsetzen. Dadurch ward dem Dichter der Aufenthalt in Mantua verleidet. Daß sein Ehrgeiz und

sein übertriebnes Selbstgefühl, das durch die vielen Angriffe und Kränkungen aufs Höchste empfindlich und verletzbar geworden war, dabei einen großen Einfluß hatten, gesteht er selbst mehr als einmal. Er glaubte sich zurückgesetzt, selbst von seinen Freunden vernachlässigt, von der ganzen Welt verkannt. Die düsterste Melancholie bemächtigt sich seiner Seele und sein immer waches Mißtrauen ermüdet alle seine Bekannten im höchsten Grad. Die kirchlichen Bußübungen, denen er sich dabei eifrig unterzieht, und die theologischen Studien, besonders des h. Augustinus und andrer Kirchenväter, waren auch nur geeignet, ihn noch mehr in die Verfinsterung und Beklommenheit zu versenken. Er gibt ein lebhaftes Bild seines Zustandes in einem Brief an Gonzaga vom 1. Okt. 1587: „Ich bin gefallen und zu Grund gegangen und seit vielen Jahren suche ich umsonst mich in der Meinung der Menschen aufzurichten und mich in die Gunst der Fürsten wieder einzusetzen. Daher kann mein Abzug von Mantua nicht Ursache eines neuen Untergangs sein. Aber wenn ich gegen meine Absicht dort bliebe, so würde ich unterdrückt sein, wie ich es sonst auch war, da der Fürst nicht geruht mir die Hand seiner Gnade zu reichen und mich aus so vielem Elend emporzuheben. Ich werde also, sobald ich kann, auf jede Art (nach Rom) kommen, entweder als Pilger oder als Kaufmann verkleidet, zu Pferd oder zu Fuß. Ich bin wenig gesund und so melancholisch, daß ich von Andern und von mir selbst für verrückt gehalten werde. Oft wenn ich so viele lästige Gedanken, so viel Unruhe und Bekümmernisse eines kranken und zerstörten Geistes nicht länger verbergen kann, breche ich in lange Selbstgespräche aus; und wenn diese, wie sie es wol können, von Vielen gehört werden, so sind Vielen meine Absichten, Hoffnungen und Wünsche bekannt. Die Arznei der Seele ist die Philosophie, mit welcher ich mich oft heile; daher fange ich an, aller meiner Mißgeschicke, aller Ungunst, die ich erdulde, zu lachen. Ja noch mehr; ich lache auch der schlechten Meinung, welche die Menschen von mir haben, meiner vergangnen Thorheit, wodurch ich sie bestätigte. Aber dieses Lachen ist der Wuth so nahe, daß ich Nießwurz oder ein ähnliches Mittel brauche, welches den von bösen Säften erfüllten Körper heile und den Magen reinige, von welchem Dünste in das Gehirn steigen, die die Herrschaft der Vernunft stören."

Von da an sehen wir den armen Tasso fast immer auf der Wanderung begriffen, an keinem Ort lang verweilend, überall durch sein Mißtrauen und seine düstre Melancholie vertrieben, dabei von körperlicher Schwäche geplagt und von Fiebern geängstigt. Nach einer Wallfahrt nach Loreto, wo er ein in seiner letzten Krankheit im Spital gethanes Gelübde zu erfüllen hatte, kommt er im November 1587 nach Rom, wo er von seinen Freunden und vielen Kardinälen aufs Ehrenvollste empfangen wurde. Er verfaßte ein Gedicht zu Ehren des Papstes Sixtus V. und baute auf die gute Wirkung desselben die schönsten Hoffnungen; er war daher um so niedergeschlagner, als keine derselben in Erfüllung ging. Dabei drückte ihn nächst den Verletzungen seines Ehrgeizes wol am meisten die bittere Armuth, die natürlich durch das Umherziehen immer zunahm und ihn mit seiner feindseligen Stimmung doch in Abhängigkeit erhielt. Dieses beständige Nagen des Mangels bei der Sehnsucht nach Freiheit mag wol mit am meisten zu der Unheilbarkeit seines Uebels beigetragen haben. Fast alle seine Briefe an Costantini sind erfüllt mit Klagen über Armuth, mit Bitten um Geld oder Kleider, sogar einmal um ein Bett. „Wenn die Dedikation, schreibt er einmal, mir nicht bei irgend einem freigebigen Fürsten hilft, so weiß ich nicht, wovon leben, perch'io non sono atto alle fatiche, nè inclinato al servigio d'alcuno.“ Mit einem besondern Grimm, der in seiner Lage übrigens sehr begreiflich ist, sah er daher auf das Treiben der Buchdrucker, denen er nachrechnen konnte, daß sie bloß von seinem Befreiten Jerusalem schon über 3000 Dukaten gewonnen hätten, während er einmal nur noch die trübe Aussicht vor sich hatte, als Bettler nach Loreto gehen zu müssen und zuweilen wirklich einige Skudi als Almosen annahm.

Im März 1588 ging Tasso nach Neapel, und obgleich er von mehreren Großen eingeladen wurde, in ihrem Palast zu wohnen, zog er doch einen Aufenthalt in dem Kloster des Monte Oliveto vor. Dort erhielt er viele Besuche von den angesehensten Staatsmännern und Dichtern von Neapel, und knüpfte besonders eine vertraute Freundschaft mit dem jungen Giambattista Manso, Marchese von Villa, der später sein Biograph wurde. Dieser that alles Mögliche, um ihn von seiner Melancholie zu

heilen, und jedenfalls hatte er eine bessere Methode, die auch früher statt des Schreckensystems in Ferrara gewiß vortreffliche Dienste geleistet hätte. Er hielt ihn einige Monate bei sich auf seinem Gut, wo Tasso ein eifriger Jäger wurde; „die schlimmen Tage, schreibt Manso selbst hierüber, und die Abende bringen wir meist mit Singen und Dichten zu, denn Tasso ergötzt sich sehr über die Improvisatoren, die er um ihre Schnelligkeit im Reimen beneidet, da ihm die Natur diese Gabe versagt habe."

In Monte Oliveto arbeitete Tasso eifrig an der gänzlichen Umänderung seines Befreiten Jerusalem, das nun in ein Erobertes Jerusalem (Gerusalemme conquistata) verwandelt und, nach seiner Meinung, so lange verbessert wurde, bis es als ein ganz neues Gedicht erschien; besonders scheint ihm am Herzen gelegen zu haben, die Verherrlichungen des Hauses Este, das dieselben durchaus nicht mehr um ihn verdiente, daraus zu verbannen. Hiergegen war aber der Herzog von Ferrara sichergestellt, da die Umarbeitung des Gedichts, als das Werk eines so abgematteten, in seinem ganzen Wesen so erschütterten Geistes, mit der ersten Frucht seiner Jugendkraft nicht zu vergleichen und kaum noch dem Namen nach bekannt ist, auch damals keine große Verbreitung fand. Den Mönchen, die ihn so gastfrei aufgenommen hatten, zu gefallen, fing er ein großes Gedicht an, das den Ursprung ihres Ordens besingt (Il Monte Oliveto. Ferrara 1605), das aber nicht beendigt wurde. Den Hauptzweck seines Aufenthalts in Neapel, die Mitgift seiner Mutter und, wo möglich, auch einen Theil des väterlichen Vermögens, das früher von dem Vicekönig weggenommen worden war, zu erlangen, konnte er nicht erreichen. Er überließ die Fortsetzung des Prozesses den Advokaten und kehrte eben so arm nach Rom zurück. Wie wenig er übrigens in der balsamischen Luft Neapels und durch die Bemühungen seiner Freunde geheilt wurde, beweist ein Brief, den er von dort an Maurizio Cataneo geschrieben hat, worin es unter Anderm heißt: „Wenn ich nicht fürchtete, Sie zu beleidigen, so würde ich Sie ersuchen, den Papst in meinem Namen zu bitten, daß er alle diejenigen excommunicirte, welche mir mit Hexerei oder Gift oder andern schädlichen Dingen zu schaden und mich durch Verzweiflung dahin zu bringen suchen, den

Gebrauch der heil. Sakramente zu unterlassen, um deren Gnade ich Gott bitte."

Unglücklicher, melancholischer und kränker als je kam er in Rom an, wußte sich im Hause des Kardinals Gonzaga nicht zu halten und nahm seine Zuflucht in dem Kloster S. Maria Nuova. Hier fing er trotz seiner gänzlichen Verstimmung sogleich wieder seine literarischen Beschäftigungen an, verbesserte sein Epos, sammelte seine Gespräche und seine Rime und componirte mehrere neue dazu. Es ist merkwürdig an diesen zu sehen, wie ihn das Dichten von allen Sorgen und Wehen der Erde abzog, so daß wir zwei ganz verschiedne Personen vor uns zu sehen glauben, wenn wir seine Lebensumstände und wenn wir seine Gedichte lesen. Denn während er einige schöne Canzonen dichtete, z. B. die auf die Hochzeit des Großherzogs Ferdinand von Toscana und eine andre auf die Hochzeit des Herzogs von Bracciano, welche allgemeine Bewunderung erregten, war er selbst in einem Zustand der geistigen und körperlichen Niedergeschlagenheit, wovon uns seine Briefe ein treues, aber höchst trauriges Bild geben. Nach einigen Monaten, die er in dem Kloster zugebracht hatte, fast immer von Fiebern gequält, wollte er nicht länger den Mönchen beschwerlich fallen und versuchte es noch einmal in dem Hause des Kardinals. Dieser reiste aber ins Bad, wohin ihm Tasso wegen eines heftigen Fieberanfalls nicht folgen konnte, und das Hofgesinde des Prälaten machte ihm das Leben so schwer, daß er, obgleich krank und von Allem entblößt, aus dem Palast ziehen und ein Unterkommen suchen mußte. Er schreibt darüber an Costantini am 12. August: „Als ich Ihren Brief empfing, wurde ich aus dem Haus des Kardinals verabschiedet, ohne irgend eine andere Ursache oder Schuld, als meine Trägheit und Melancholie. In der äußersten Sommerhitze, mit einem hektischen Fieber und einer Müdigkeit, die mir von meiner mehrmonatlichen Krankheit geblieben ist, habe ich die größte Mühe gehabt, eine Wohnung zu finden. Ich habe sie gefunden, aber man will mich dort nicht behalten, so daß ich genöthigt bin, im September nach Neapel zurückzukehren, wenn man nur so lange Geduld haben will, daß ich während des August ruhig bleiben und mich von meinem Uebel etwas erholen kann."

Nachdem so Tasso einige traurige Tage hülflos in seiner

Herberge und dann wieder einige Monate in dem Kloster der Maria Nuova, dessen Prior ihn dringend eingeladen, zugebracht hatte, sah sich der größte italienische Dichter seiner Zeit, der den Mönchen nicht länger beschwerlich fallen wollte, genöthigt, als Bettler in einem Spital Unterkommen zu suchen, das einer seiner Vorfahren gegründet hatte. Der Herzog von Mantua hatte ihm durch einen Hofdiener des Kardinals Gonzaga ein Geschenk von 100 Skudi geschickt, die ihm aber dieser niemals ausgezahlt hat. Doch hatte er bald darauf einige andere Geldgeschenke erhalten, die ihn in den Stand setzten, wieder in das Kloster zurückzukehren. Im Frühjahr 1590 folgte er einer sehr warmen Einladung an den Hof zu Florenz, wo er sich sehr ehrenvoller Aufnahme und der Huldigung aller Gelehrten erfreute, die ihn für die hämischen Angriffe der Crusca entschädigen konnten. Doch ein ihm angebotnes Amt dort anzunehmen, hielt er seine Kräfte zu schwach. Seine Wünsche zogen ihn fortwährend nach Neapel, wo er theils sein rechtmäßiges Vermögen, theils seine Gesundheit wiederzuerlangen hoffte. Reich beschenkt reiste er im Herbst von Florenz ab, aber in Rom fesselte ihn wieder ein heftiges Fieber auf einige Wochen an das Bett. Eine neue Hoffnung schien ihm durch die Wahl des Papstes Urban VII., der ihm früher sehr befreundet war, aufzugehen, aber diesen raffte schon nach zwölf Tagen der Tod weg.

Noch einmal zog ihn eine dringende Einladung nach dem Norden an den Hof des Herzogs von Mantua, wo er bis beinahe zu Ende des Jahrs 1591 blieb und eifrig an der Sammlung und vollständigen Ausgabe seiner Werke arbeitete. Aber die sumpfige Luft von Mantua sagte seiner Gesundheit sehr wenig zu. Im November sehen wir ihn schon wieder in Rom, und im Januar 1592 in Neapel, wo er bei seinem Freund Manso und dem Fürsten von Conca glückliche Tage verlebte. Hier vollendete er seine Umarbeitung des Befreiten Jerusalems und verfaßte noch ein großes Gedicht über die Schöpfung, Le sette giornate. Schon nach wenigen Monaten trat er indessen wieder eine Reise nach Rom an, wohin ihn der eben gewählte Papst Clemens VIII. eingeladen hatte, und wo er von dessen Familie, den Aldobrandinis aufs Beste gepflegt und bewirthet wurde. Hier vollendete er gleich seine Gerusalemme conquistata, die

im Anfang großes Aufsehen machte, aber bald der Vergessenheit übergeben wurde. Noch einmal ging er für seine Gesundheit auf vier Monate nach Neapel. Unterdessen bereiteten ihm seine Freunde, besonders der Kardinal Aldobrandini, die feierliche Dichterkrönung auf dem Kapitol vor. Tasso reiste also wieder nach Rom. Da seine Freunde aber die Krönung mit der größten Feierlichkeit begehen wollten, so verschob man sie bis zum nächsten Frühjahr, und so konnte sie der Dichter nicht mehr erleben. Er wurde während des Winters immer schwächer und seine Krankheit hoffnungsloser. Je mehr er sich dem Augenblick näherte, wo er des irdischen Glücks entbehren konnte, desto mehr schien sich sein Schicksal auszusöhnen. Der Papst hatte ihm eine bedeutende Pension ausgesetzt und sein Prozeß in Neapel war auf eine vortheilhafte Art für ihn entschieden, indem der Haupterbe außer jährlichen Zinsen ihm eine beträchtliche Summe auszahlte. Auch seine Dichterehre war gerettet, und er sollte den höchsten Triumph feiern, als sein Lebensfaden abgeschnitten wurde. Er zog sich, äußerst geschwächt von einem zehrenden Fieber, in das Kloster des h. Onofrius zurück und starb dort nach einigen Tagen am 25. April 1595 in seinem 52. Jahre. In der Kirche desselben Klosters steht sein Grabmal.

Wenn wir den Tasso nun als Dichter beurtheilen, so kommt die letzte Zeit seines Lebens, von den Gefängnißjahren an, sehr wenig in Betracht. Seine dramatischen Arbeiten müssen wir wol später anführen, aber die verfehlte Umarbeitung seiner Gerusalemme und seine geistlichen Gedichte, die wol Produkte seiner schwächsten Zeit waren, verdienen hier keine Berücksichtigung. Wichtig für die Beobachtung des Ganges der italienischen Poesie ist, daß Tasso nur auf dem Weg der Theorie und des Studiums zu dem Stoff und der Behandlung seines Epos kam. Das romantische Epos schien alle seine Entwicklungsstufen in Italien durchgemacht zu haben. Italienische Bearbeiter hatten die Sagen und Romanzen der Franzosen schon zu Dante's Zeit herübergezogen und das Rittergedicht wurde italienisches Volksgedicht. Nachher trat es in die Periode des Kampfes, in welcher die gelehrten Dichter sich der Sagen bemächtigten und sie aus dem

volksthümlichen Kreise des Mittelalters herauszuziehen strebten. Aber die Volksdichtung behielt lange die Oberhand, und am glücklichsten wurden die Sagen verarbeitet, als beide, Volks- und gelehrte Dichtung gleich stark waren, unter Pulci. Unter Bojardo und Arioſto machte die Gelehrsamkeit kräftigere Versuche gegen die Sagen, daher das Verzerrte und die verwischten Züge ihrer Gemälde; doch gab ihren Gedichten immer nur noch das Volksthümliche den Hauptreiz, und Bojardo, der dessen weniger hatte, mußte gleich von Berni eine Umarbeitung erfahren.

Unterdessen sagten sich die Gelehrten immer ernster von der Volkspoesie los. Ihr Hauptstreben war, das Alterthum mit seiner ganzen Anschauungsweise und Poesie, für die sie begeistert waren, auf künstliche Art fortzupflanzen. Dies ging durch mehrere Grade des Strebens und Bewunderns so weit, daß man einerseits alle Ideen und Bilder des Alterthums in die romantischen Epen aufnahm oder sogar nur antike Stoffe nach dem Muster der Alten behandelte, andrerseits, um die Sache noch vollständiger zu machen, sich selbst von der Volkssprache losriß und die Epen bloß lateinisch dichtete. Auch die Lyrik bewegte sich in diesen zwei Richtungen. Die Volkspoesie erging sich in der ganz volksthümlichen Sphäre des heitern Humors, der Satire und lüsternen Sinnlichkeit; die gelehrte Lyrik trachtete mehr und mehr nach der Erreichung und Nachahmung der Alten, nicht nur in der künstlichen Wendung der Versmaße, sondern auch in Sinn und Schwung. In der dramatischen Poesie besonders hatten sich aber die Gelehrten ganz schroff von allem Volksthümlichen losgesagt. Ihnen gehörte ausschließlich das Trauerspiel, das denn auch lange Zeit eine dürre, regelrechte Nachahmung und Bearbeitung der antiken Tragödie war. Das Lustspiel, das seinen Sitz im Volksthümlichen hat und aus diesem hervorgehen muß, ließ sich nicht so behandeln; an ihm scheiterte die Gelehrtenpoesie und das Lustspiel hat unstreitig am meisten zur Rückkehr zu der Volksthümlichkeit und Volkspoesie beigetragen. Die Gelehrten wußten es gar nicht zu behandeln und führten lieber die alten Komödien des Plautus und Terentius, erst in der Ursprache, dann in Uebersetzungen auf. Durch die Uebersetzungen erhielt aber das Volk Antheil an den Komödien, es trat nun

kühner mit seinen Farsen auf und erhielt bald den ausschließlichen Einfluß auf diesen Theil des Dramas.

Dies Alles ging neben der Entwicklung des Epos her und dieses Schwanken zwischen Altem und Neuem hatte den sichtbarsten Einfluß auf dieselbe. Die lateinischen Epen und die aus der Mythologie der Alten herausgegriffenen waren gänzlich verunglückt. Die Gelehrten hatten in italienischer Sprache ihr sogenanntes heroisches Epos nach dem Muster und den Regeln der Alten versucht, waren aber ebenfalls damit gescheitert. Die Macht der Zeit brachte immer die Romantik hinein, und doch lernte man nie verstehen, woran es fehlte. Die Kritiker hielten es nach allen Versuchen für unmöglich, in italienischer Sprache ein Epos nach antiken Mustern zu dichten; sie bestimmten durch einen Machtspruch die Volkssprache nur für das Romantische und nur die lateinische Sprache für das eigentliche Heldengedicht.

In diesen Streitigkeiten wuchs Tasso auf und wurde vielfach von ihnen berührt. Ihm kam die Idee, daß es doch möglich sei, die scheinbar weit auseinandergehenden Enden der beiden poetischen Richtungen, der romantischen und heroischen, zu verbinden. Diese Verbindung lag gleichsam in seiner Natur. Denn sein ganzes Leben führte ihn zur Romantik, seine Studien fortwährend zum Antiken, und er strebte äußerlich nach der Vereinigung beider, die gleich stark in ihm wirkten, um auch den Zwiespalt in seinem Innern zu beseitigen. Zu diesem Hauptziel, der Vereinigung von Epos und Romanze, bereitet er sich erst auf dem Wege der Kritik und des Studiums vor, durch vollkommne Klarheit und vollständige Uebersicht dessen, was nach den Regeln der Alten zu einem heroischen Epos erforderlich war und was das Wesen der neuern Romantik ausmachte. Die Romantik forderte Mannigfaltigkeit der Ereignisse und Erfindungen, die antiken Muster Einheit der Handlung. Tasso suchte also seinem streng historischen Stoff Einheit und Regelmäßigkeit durch Vertheilung der Handlung nach Verwicklung, Wendung und Schluß zu geben und die eigentlich romantischen Episoden diesen Hauptmomenten unterzuordnen.

Es ist sehr interessant und zur Beurtheilung seiner dichterischen Arbeit wichtig zu beobachten, wie er nach und nach auf diese Idee kam, sie innerlich verarbeitete, wie sie ihm den Stoff

gradezu in die Hand geben, und wie er aus ihnen vielleicht mehr schöpfte, als aus ursprünglicher poetischer Kraft. Wir können dies nicht besser verdeutlichen, als wenn wir den Inhalt seiner drei Discorsi dell' arte poetica ihren Hauptsätzen nach kurz angeben. „Zu einem heroischen Gedicht, sagt er darin, sind drei Dinge erforderlich: 1) einen solchen Stoff zu wählen, der die vortrefflichste Kunstform annehmen könne, 2) ihm diese Form zu geben, und 3) ihn mit den schönsten Ausschmückungen, deren er fähig ist, zu bekleiden. Der Dichter muß also nicht nur Kunst zur Bildung seines Stoffs, sondern auch Verstand zur Kenntniß und Durchdringung desselben besitzen. — Um die Wahrscheinlichkeit, eine der wesentlichsten Eigenschaften des Epos zu erzielen, ist es am besten, daß der Stoff aus der Geschichte genommen werde; aber nicht aus der heidnischen Geschichte, weil die Einmischung der heidnischen Religion die Wahrscheinlichkeit umstößt, die Weglassung derselben aber das Wunderbare in dem Epos vernichtet. Es ist unmöglich, daß von jenen eiteln und wesenlosen Götzen der Alten, welche niemals waren, Dinge hervorgehen konnten, welche die Natur und menschliche Kraft so sehr überschreiten. Und wie sehr dieses Wunderbare (wofern es noch diesen Namen verdient), was die Jupiter und Apollo und andern Gottheiten an sich haben, nicht nur aller Wahrscheinlichkeit mangelt, sondern kalt, insipid, von gar keiner Kraft ist, kann Jeder von mittelmäßigem Urtheil sehen, wenn er die auf die alten, falschen Religionen gestützten Gedichte liest. — Das Wahrscheinliche und das Wunderbare sind sich fast entgegengesetzt, aber ganz wesentliche Eigenschaften in einem heroischen Gedicht. Die Kunst des Dichters besteht darin, sie zu verbinden. Der christliche Dichter kann dies nur dadurch, daß er solche wunderbare Handlungen Gott, seinen Engeln, den Dämonen oder denen, welchen Gott übernatürliche Kräfte zugestanden hat, also den Heiligen, den Zauberern und Feen beimißt. Die Wahrscheinlichkeit wird dadurch möglich, daß wir von der Wiege an von solchen Wundern hören. Also der Stoff eines neuern epischen Gedichts soll nur ein christlicher oder hebräischer sein. Er darf aber auch nicht aus der heiligen Geschichte genommen sein, die die Grundlage unsers Glaubens ist; denn es wäre ruchlos, daran etwas zum Gebrauch der Dichtkunst zu ändern oder dazu

zu erfinden. In der christlichen Geschichte kann der Stoff aus der ganz alten, der mittlern und der ganz neuern Geschichte genommen werden. Die ganz alte Geschichte gibt den Vortheil, daß der Dichter den ziemlich unbekannt gewordnen Stoff nach seiner Willkür und Kunst behandeln und verändern kann; aber dafür wird die Schilderung der alten Sitten langweilig, weil sie zu fremd und entfernt sind. Den letztern Nachtheil hebt die Wahl des Stoffes aus der ganz neuen Geschichte, raubt aber dafür dem Dichter die Freiheit der Behandlung. Also die Wahl des Stoffes aus der mittlern Geschichte, der Zeit der Ritter, ist die beste. Dazu gehört die Hauptbedingung, daß die Handlung erhaben und berühmt sei. Dieses Erhabne ist gegründet auf die Unternehmung einer hohen kriegerischen Tugend, der ritterlichen Liebe (cortesia), der Großmuth, Frömmigkeit und Religion, und darauf, daß die Handlung in ihren Folgen großartig sei. Der Gegenstand darf aber auch nicht zu lang und reich sein, damit er mit den Episoden und dichterischen Ausschmückungen kein zu langes Gedicht ausmache." (Man sieht, wie Tasso nach solchen Ueberlegungen kaum einen andern Stoff als den ersten Kreuzzug wählen konnte). — „In der Behandlung des Stoffs ist zuerst auf Schönheit und poetisches Vergnügen zu sehen. Wenn der Dichter daher weder die Ursache noch die Folge der Handlung verändern oder gar der Geschichte entgegen behandeln darf, so kann er in Nebenumständen, bewegenden oder verwickelnden Ereignissen immer nach dem ausgesprochnen Zweck frei ändern. Vor Allem muß aber die Fabel eine geschlossene Handlung enthalten, muß Anfang, Mitte und Ende haben. Dann muß die künstliche Behandlung eine gewisse Erhabenheit in den Gegenstand bringen; dann Einheit der Fabel gewahrt sein, Verbindung und Ziel aller einzelnen Theile zum Ganzen. Diese Einheit nach klassischen Mustern läßt aber doch die größte Mannigfaltigkeit, wie sie in den romantischen Gedichten so beliebt ist, ganz gut zu. Sowie die Welt mit der Mannigfaltigkeit ihrer Gestirne, der Meere, Länder, Fische und Vögel, der reißenden und zahmen Thiere, der Berge und Seen doch eine einzige Welt ist, und bei so verschiedenen Theilen nur Eine Gestalt und Wesenheit hat: so muß auch der Dichter, der ja grade wegen dieser Nachahmung der göttlichen Schöpfung in seinen Werken göttlich

genannt wird, ein Gedicht bilden können, in dem, wie in einer kleinen Welt, sich zusammenfinden Land- und Seeschlachten, Tagsbefehle, Städteeroberungen, Zweikämpfe, Schilderungen von Hunger und Durst, Sturm, Brände und Wunder, himmlische und höllische Rathsversammlungen, Aufruhr, Zwietracht, Abenteuer und Zauber, Grausamkeit, Kühnheit, glückliche und unglückliche, fröhliche und traurige Liebe. Und doch soll ein Gedicht, welches eine solche Mannigfaltigkeit enthält, nur eines sein, eine die Gestalt und Fabel, und alle verschiednen Theile so verbunden, daß einer sich auf den andern beziehe, einer dem andern entspreche, einer von dem andern nothwendig oder wahrscheinlich abhänge, so daß, wenn ein Theil herausgenommen sei, das Ganze zerstört werde. — Die Episoden geben nun in die Einheit die schönste Mannigfaltigkeit; sie sind erlaubt und wesentlich, so lange sie die Einheit nicht stören und keine Verwirrung machen."

Dieses System war zusammengetragen, ausgearbeitet und in drei Discorsi niedergelegt, ehe Tasso noch an sein Gedicht ging. Aristoteles erscheint darin auf jeder Seite als sein Lehrer, und Homer, besonders Virgil als sein Muster. Ein scharfsinniger Kritiker (der Abbé Terrasson, Dissert. sur l'Iliade, I, 391) hat bemerkt, daß, obgleich Aristoteles seine Regeln erst nach dem homerischen Meisterwerk aufgestellt hat, doch Tasso sich in seiner Gerusalemme genauer nach jenen Regeln richtet, als der griechische Sänger; und dies spricht in vieler Hinsicht grade nicht zum Vortheil des Erstern. Tasso erscheint früher als gelehrter Kritiker denn als Dichter, und ohne sein höchst empfängliches und reizbares Gemüth, das von der romantischen Richtung seiner Zeit ganz erfüllt war und selbst aus dem Leben die romantische Nahrung sog, hätte sich sein Geist wol nie aus den Fesseln des Alterthums befreit. Nach diesem System nun machte Tasso, unter genauer Befolgung der Geschichte seinen Plan des Gedichts, worin er die vier nothwendigen Theile einer Handlung genau unterschied: 1) die Einleitung, in den vier ersten Gesängen, worin die Lage der beiden kriegführenden Volksmassen dargestellt wird, wo der himmlische Rath die Eroberung von Jerusalem beschlossen und dem Gottfried aufgetragen hat, das Christenheer vor Jerusalem angekommen ist, die Belagerungsmaschinen in Stand gebracht hat, auf der andern Seite aber die Hölle sich mit allen

Kräften dem Unternehmen widersetzt und der Sarazenenfürst alle Anstalten zur Vertheidigung getroffen hat; 2) die Verwicklung, bis gegen Ende des 13. Gesanges (Lettere poetiche, Brief an Gonzaga vom 27. April 1575), worin die Christen durch eine unausgesetzte Folge von Unglücksfällen aufs Aeußerste gebracht werden; die Tapfersten werden durch Zauber weggelockt, Rinaldo, ohne welchen die Eroberung Jerusalems nicht möglich ist, entfernt sich zürnend, eine egyptische Flotte ist im Anzug, der Sturm auf die Stadt mißlingt, der Belagerungsthurm wird von den Sarazenen verbrannt, Gottfried verwundet, ein Aufruhr gegen ihn bricht aus, der Wald ist verzaubert, so daß keine neuen Maschinen gebaut werden können, und alles Ungemach der heißen Jahreszeit quält die Christen, so daß die meisten abzuziehen wünschen; 3) die Wendung zum Glück, bis Ende des 17. Gesangs, worin der Hauptheld Rinaldo dem Heere wiedergewonnen wird; 4) der Schluß, worin der Wald von Rinaldo entzaubert, ein neuer Thurm gebaut wird, die Christen in einer großen Schlacht die Hauptführer der Sarazenen tödten und Jerusalem im Sturm erobern.

Aus seiner Vertheidigung gegen die römischen Kritiker sieht man wohl, daß er den Stoff mehr mit kritischem Scharfsinn zusammentrug und regelmäßig ordnete, als daß er im Innern mit ursprünglicher poetischer Anschauung das ganze große Bild im Ganzen und in seinen Theilen aufgefaßt und, von der poetischen Schöpferkraft geführt, grade so wiedergegeben hätte. Er hätte dann von Vielem, als von geheimnißvoller Kraft ans Licht getrieben und in eine Schönheitsform gekleidet, weder sich noch seinen Kritikern Rechenschaft geben, und eben so wenig so vieles Geschaffne nach dem oder jenem Urtheil ausstoßen, verändern oder ganz umschaffen können. Es ist aber im Gegentheil peinlich, aus seinen poetischen Briefen zu sehen, wie er oft schon im Voraus auf alle Einwürfe der Kritiker gefaßt ist, wie er selbst auf Stellen, die schwach scheinen könnten, aufmerksam macht, und entweder gleich sie philosophisch und historisch begründet, oder erklärt, er habe auf etwaige noch zu machende Einwürfe eine wirksame und kühne Vertheidigung nach Regeln und Autoritäten bereit; wie er immer ängstlich auf die rechte Verbindung der Episoden mit der Geschichte achtet, wie er auf die genaue

Wahrung der Einheit und der Wahrscheinlichkeit pocht und darin ein Hauptverdienst sucht. Man merkt zu sehr, wie das Meiste von Außen zusammengetragen, wie der ganze historische und romantische Stoff von dem Gelehrten herbeigeschafft und der Dichter erst hintennach bemüht ist, ihn auf eine schöne Art darzustellen.

Jener Stoff, auf den er vermittelst der Reflexion gerieth, mußte übrigens auch seinem romantischen Gefühl vollkommen entsprechen und war der angemessenste und glücklichste, der grade zu jener Zeit und in jener Richtung der Poesie für ein romantisches Epos gewählt werden konnte. Sowie die Kreuzzüge den Schlußstein der einzelnen Kämpfe und Züge gegen die Araber in Frankreich, Spanien und Italien unter den Karolingern, Normannen ꝛc. ausmachen, so ist auch das „Befreite Jerusalem" der Schlußstein der verschiednen Sagen, Romanzen und Epen über diese Kämpfe. Der Stoff vereinigt daher in erhöhtem Maße alle Elemente der frühern Gedichte in sich. Wenn sich früher einzelne Völker bekriegten, so lieferte hier ganz Europa, selbst Norwegen und Island seine begeisterten Schaaren, um das Land der höchsten Wunder aus den Händen der Sarazenen zu befreien, welchen wieder ein großer Theil der Völker Asiens und Afrikas zu Hülfe kamen. Und daß dieses Ereigniß zugleich ein Kampf zweier Religionen war, daß das Gedicht einen, wenn auch momentanen Sieg der christlichen Waffen besang, daß der religiöse Glaube selbst die himmlischen Schaaren bei dem Kampf betheiligte und sie durch wunderthätige Hülfe zum Besten der Christen den Zaubereien der feindlichen Hölle entgegenarbeiten ließ, dies erhöhte noch mehr das Interesse an dem Gegenstand, und besonders deßwegen, weil dieses Element nicht erst durch den Dichter und die Richtung seiner Zeit in den Gegenstand hineingelegt werden mußte, sondern ursprünglich mit voller Kraft schon darin lag. Auf der andern Seite lag auch im Allgemeinen etwas Mysteriöses darin, daß der lange Kampf der Kreuzzüge, bei welchem so viele Kräfte angewendet wurden, ohne ein entscheidendes Uebergewicht einer Partei ausging. Das Ziel, die materielle Wirklichkeit wurde nicht erreicht und ging in das Ideelle, Phantastische auf, und so wurde der Krieg erst recht ein Gegenstand für die romantische Poesie. Ein wirkliches, vollendetes, abgerun-

detes, in seinen Folgen klares Ereigniß hätte wol damals nicht können so romantisch behandelt werden. Doch hatte auch die Zeit und ihre Richtung einigen Einfluß auf unsern Dichter bei der Wahl des Gegenstandes, besonders was das vorwiegende religiöse Element betrifft. Denn hier herrschte eine gewisse Aehnlichkeit der Beziehungen in den zwei Zeiten, der Kreuzzüge und Tasso's. Im 11. und 12. Jahrhundert war das Christenthum ganz kriegerisch geworden; wenn frühere Kriege gegen die Bekenner eines fremden Glaubens zum großen Theil auch zur Ausbreitung der Herrschaft oder aus einem nationalen Grunde geführt wurden, so waren die Kreuzzüge von diesem Allem ganz frei und nur der Glaube führte die Ritter aus allen Nationen zu einem gemeinschaftlichen Kampfe; ein gewisser Haß gegen die Sarazenen, deren Ausbreitung der Kirche gefährlich war, ein wahrer Trieb sie zu bekämpfen, hatte sich aller Gemüther bemächtigt, und bei der allgemeinen Stimmung, die der Gegensatz beider Kultus unter den christlichen Völkern hervorbrachte, setzte sich die Kirche erst recht fest, und gewann in der Folge der Kämpfe die großartigen Mittel, welche die Hierarchie auf den höchsten Gipfel brachten. Zu Tasso's Zeit läßt sich ein ähnliches Verhältniß in Italien nicht verkennen. Die Begründung und Ausbreitung der Reformation jenseits der Alpen machte der Kirche nicht weniger zu schaffen als die Sarazenen; die Ketzerverfolgung, die auch lange vorher im Einzelnen in Ausübung war, war seit dem Zug gegen die Albigenser nun zum erstenmal concentrirt worden, hatte einen allgemeinen Gegenstand und dadurch eine gewisse Organisation erhalten; es standen sich nun Religionsparteien eben so feindlich wie vor Jerusalem gegenüber; die Kirche war nicht weniger kriegerisch geworden und hatte bei ihren Bemühungen, sich das italienische Volk zu erhalten, die Gemüther ungemein gegen die Feinde des Glaubens erhitzt und ihre Sache zu Gottes Sache gemacht: kurz, es war, wenn auch der Historiker das Verhältniß von einer andern Seite betrachten mag, doch in dem einzigen Italien eine ähnliche leidenschaftliche Stimmung gegen die Ketzer, wie vier oder fünf Jahrhunderte früher die aller europäischen Völker gegen die Feinde des Glaubens. Bei einer solchen Stimmung war der Griff des Dichters in die Geschichte der Kreuzzüge eben so natürlich, als der allgemeine

und außerordentliche Anklang, den die dichterische Bearbeitung derselben gleichsam als etwas ganz Nationales unter allen Italienern fand, und abgesehen von aller Kunstbildung konnte bei den politischen und religiösen Verhältnissen in Europa im 16. Jahrhundert ein so tiefer Rückblick in das Mittelalter, ein so tiefes Versenken in die Zeiten der absoluten Kirchenherrschaft und der Unterwerfung der ganzen menschlichen Natur unter ihre strengen Gesetze nur in Italien möglich sein. Unter den andern Völkern (die Spanier standen schon dem ganzen Verhältniß des Streites zu fern), welche mit den Wehen einer neuen Zeit, einer politischen und nationalen Entwicklung beschäftigt waren, hätte wol keins um diese Zeit den ersten Kreuzzug dichterisch behandelt.

Wegen dieser theilweisen Uebereinstimmung der Gesinnung konnte sich Tasso auch so genau an die gleichzeitigen Beschreiber dieses Kreuzzuges halten, denn sie gaben ihm den Stoff grade so, wie ihn die Ansicht seiner Zeit und seines Volks brauchen konnte. Derjenige Schriftsteller, welchem er am meisten folgt und den er in seinen **Lettere poetiche** sehr oft als seinen Gewährsmann anführt, ist der Bischof Gulielmus Tyrius (**De bello sacro**). Allein obgleich dieser in seinem Werk einen reichen Stoff zu einem romantischen Gedicht mit Zaubereien, Wundern und Geistererscheinungen zusammengetragen hatte, so bleibt es für die Kenntniß der poetischen Kraft unsers Dichters merkwürdig, daß er sich nicht begnügte, dieses Material mit aller Freiheit des Geistes zu bearbeiten, sondern sich, ungeachtet des vielen Phantastischen in Tyrius' Buch, doch bei andern Chronikenschreibern jener Zeit ängstlich umsah, ob ihre Aussagen mit seiner Quelle übereinstimmten, und sogar den Wilhelm Tyrius erst kritisch berichtigte, ehe er ihn poetisch bearbeitete (**Lettere poet.** Brief an Gonzaga vom 3. Mai 1575). Dafür finden sich aber auch in jedem Gesang Spuren der Benutzung des **bellum sacrum**, und viele Stellen sind eine bloße Uebertragung der lateinischen Prosa in italienische Verse. Im 1. Gesang ist die Aufzählung der Truppen und ihrer Führer, das Betragen des Satrapen von Tripoli, das Herabkommen der christlichen Bewohner vom Berg Seyr und ihr Erbieten, dem Heer den Weg zu zeigen, die Zerstörung aller Quellen und Brunnen um Jerusalem genau nach Tyrius angegeben; im 3. Gesang die Ankunft

der Christen vor Jerusalem, die Zahl der Heeresabtheilungen, der Wald, der den Franken von einem Mann aus Syrien gezeigt wird, die Erbauung der Belagerungsmaschine; was von der egyptischen Flotte und den ligurischen Schiffen gesagt ist, dann die egyptischen Gesandten und ihre Reden, das Gefecht mit Dudo's Tod aus demselben, wenn auch hier und da aus andern Stellen seiner Kriegsbeschreibung genommen; im 8. Gesang der Tod des Dano, der bei Tyrius Suenus heißt, dann der ganze 11., 12. und 13. Gesang, die Anordnung des Gebets, die Prozession, die Erbauung der Maschinen, der Angriff und Sturm auf die Stadt, der bis in die Nacht währt, der Angriff der Araber genau nach Tyrius geschildert; in der zweiten Hälfte der Gerusalemme sind sogar alle angebrachte Wunder mit wenigen Ausnahmen, die Taubenbotschaft, der Brand, der Sturm, den die Dämonen erregen, die Quelle, die Wunden heilt, die Verzauberung des Waldes, die Erscheinung der Seelen bei dem letzten Angriff, und in den drei letzten Gesängen überhaupt alle Fakta, außer was den Tankred, Rinaldo und Vafrino betrifft, theils aus Tyrius, theils aus der Chronik eines Procoldo Conte di Rocheſe genommen. Selbst die Localitäten von Jerusalem und der Umgegend hat Tasso ganz genau studirt und sich dazu viele Karten und Nachrichten eingesammelt. Daher war Chateaubriand so erstaunt über die Wahrheit der Beschreibung und die genaue Topographie. Er fand den Wald wieder, aus welchem die Ritter das Holz zu ihren Maschinen holten und den nachher Ismeno verzauberte, den einzigen in der ganzen Umgegend, 6 Meilen von Jerusalem nach der Seite von Arabien hin. Dabei ist freilich das Erstaunenswertheste, daß Chateaubriand sogar auch den Thurm gefunden haben will, wo sich Aladin von Erminia die Namen und Thaten der Ritter erzählen ließ.

Dieses Suchen nach einem rein historischen Stoff und das genaue Anlehnen an die Geschichte bildet in Tasso einen völligen Gegensatz zu dem Verfahren aller frühern italienischen Epiker, die im Gegentheil je nach den verschiednen Graden der Ausbildung dieser Dichtungsart sich immer weiter von allem historischen Boden in das Reich des Phantastischen entfernten, alle bestimmte Charaktere, die an etwas Geschichtliches erinnern konnten, verwischten, so daß Bojardo, der noch am meisten Positives

hatte, ganz gegen den Geschmack verfehlte und nur durch Berni's Umarbeitung gefallen konnte. Nur durch dieses gänzliche Abstreifen alles Geschichtlichen hatte sich das Kunstepos in Italien geltend gemacht und seine höchste Ausbildung erlangt, und es war nicht grade ein Vortheil und glücklicher Gedanke, daß Tasso das Kunstepos aus seiner Sphäre herausführte und das ganz widerstrebende in die Fessel der Geschichte legte. Er gerieth dadurch in manche Contraste und Disharmonien, die aus jeder Vermengung nothwendig entstehen müssen. Doch daß er dies that, das war, so wenig er sich auch beim Dichten übereilte, so vorsichtig er jeden Schritt nach allen Seiten überlegte, so sehr seine Dichtung großentheils aus seiner Theorie und Kritik hervorging, doch nicht sowol eine Wirkung seiner Ueberlegung und Selbstbestimmung, als vielmehr eine Folge der Zeitveränderung, besonders in der religiösen Richtung, der er unbewußt folgen mußte. Zwischen Ariosto und Tasso lag ein gewaltiges Ereigniß in der italienischen Geschichte, die Reaction der Kirche, welche den ganzen frischen Lauf der geistigen Bildung hemmte, die hier so gut wie in andern Ländern vorwärts drängende, an einer neuen Zeit schaffende Kraft niederdrückte und den Blick des Volkes in die Zeiten und Sitten des Mittelalters als der Zeit der blühendsten Hierarchie mit Gewalt zurückrichtete. Wie schnell und vollständig diese Reaction in Italien gewirkt hatte, sieht man zum Theil daraus, daß dasselbe Volk, alle Stände mitbegriffen, den Ariost, der alle Elemente seiner geistig so außerordentlich bewegten Zeit in sein Gedicht aufgenommen hatte, und den Tasso gleich sehr vergötterte, obgleich sich in der Gerusalemme keine Spur des so kühn begonnenen Strebens mehr findet und die ganze Stimmung des Gedichts wieder eine tiefmittelalterliche ist. Ja, noch mehr bemerken wir die völlige Umwandlung der Zeit, auf die wir später noch einmal zurückkommen müssen, daran, daß selbst viele Gelehrte, die früher an der Spitze der Bewegung gestanden hatten, nun doch noch an Tasso's Gedicht den Mangel einer echt hierarchischen Stimmung tadelten.

Wenn wir Tasso mit seinen Vorgängern vergleichen, so hat eines Theils in seinem Gedicht die Richtung derselben ihren Schluß gefunden, andern Theils ist Tasso wieder zu frühern Richtungen des Mittelalters zurückgekehrt. Das erstere ist der

Fall in allen Richtungen, die von dem kirchlichen Einfluß unabhängiger waren; zuerst in der Nachahmung des Alterthums. In kein italienisches Epos ist der Geist des Alterthums so überwiegend eingedrungen und hat alle Geistesthätigkeit in sich aufgenommen, als in Tasso's Gerusalemme, so daß, wenn bei den Frühern einzelne Momente der klassischen Gedichte theils bloße Anregung zu weiterer Ausbildung gaben, theils, wie bei Arioſt, mit schöpferischer Kraft in modernem Sinn umgewandelt wurden, wir hier gleichsam das unversehrte Eigenthum der Alten fast in jeder Strophe herausſehen und uns eine Nachahmung nicht nur im Ganzen, in der Regelmäßigkeit des Entwurfs, in der Zusammensetzung der Fabeln, in der ganzen Anlage und der ernsten Stimmung, sondern auch in allen Einzelnheiten, selbst in Redensarten und Gesprächen entgegentritt. Wir sehen sogar in der Gerusalemme das Alterthum noch deutlicher heraus, als in den sogenannten heroischen Epen des Trissino, Alamanni, Bolognetti und Giraldi, die doch ganz in Ton und Geist der Antike behandelt sein sollten. Obgleich nun auch in vielen Stellen sich Erinnerungen an Claudian, Lucrez, Cicero, Horaz, Lucan und besonders Ovid aufdrängen, so waren doch Homer und Virgil die Muster, welche Tasso beständig vorschwebten. Den Homer scheint Tasso mehr im Allgemeinen und Ganzen zum Muster genommen, von ihm mehr die großen Züge, die Charaktere der Helden, die langen Beschreibungen von Kämpfen, die großartigen Motive der Verwicklungen und Lösungen entlehnt zu haben. Wie die Entfernung des Achilles von den Griechen und seine lange Unthätigkeit der Grund ihrer vielen Unfälle ist und sie erst durch seine Rückkehr und Theilnahme an der Belagerung zu ihrem Zweck gelangen, so ist auch die Eroberung von Jerusalem an die Heldenthaten des Rinaldo gebunden und sein zürnendes Weggehen von dem christlichen Heer zieht für dieses eine lange Verkettung von Unfällen nach sich. Die einzelnen hervorragenden Figuren in der Gerusalemme sind ziemlich genau nach denen in der Iliade copirt. Rinaldo ist ganz der Achilles der christlichen Ritter, der die Ruhe verabscheut und den der Krieg freut (Ger. I, 10. Iliad. I, 177); seine Schönheit und Schnellfüßigkeit wird wie bei Achilles gerühmt, und wenn er sich waffnet, gleicht er dem Mars (Gerus. V, 44. Iliad. VII, 207). Sein Streit mit

Goffredo und seine Entfernung vom Heer macht ihn selbst in Einzelheiten dem Achill in seinem Streit mit Agamemnon ähnlich, die Rolle der besänftigenden Minerva übernimmt hier Tankred. Goffredo ist in vielen Stücken der fränkische Agamemnon, und Raimondo ganz der alte Nestor mit weißem Haar und voll guten Raths, der gern an die Thaten seiner Jugend erinnert. Die beiden egyptischen Gesandten, der schlaue Alet, dem die Rede süßer als Honig vom Munde fließt, und der unbändige Argante sind Ebenbilder des Ulysses und Diomedes, sowie Aladin sehr oft an Priamus streift. Diese Entlehnung der Personencharaktere greift natürlich tief in den allgemeinen Charakter des ganzen Gedichts. Der 6. und 7. Gesang enthalten zwei große, dem Homer entlehnte Züge. Zuerst der Zweikampf zwischen Tankred und Argante ist ganz der griechische zwischen Hektor und Ajax; auch dort trennen Herolde die Kämpfenden beim Einbruch der Nacht, ohne daß der Sieg entschieden ist. Im andern Gesang fordert Argante wie Hektor zum Zweikampf auf, die christlichen Helden wie die Griechen zaudern aus Furcht, der Führer Goffredo wie Menelaus will im Unwillen hervortreten, wird aber wie jener bei Homer zurückgehalten; der alte Raimondo wie Nestor tadelt die Helden wegen ihrer Furcht und sagt wörtlich wie bei Homer, daß er den Kampf sogleich bestehen würde, wenn er noch so jung wäre, wie damals, als er diese und jene ruhmvollen Thaten verrichtete. Wie bei Homer treten nun eine Menge Ritter auf und aus einer Urne wird das Loos gezogen. Der ganze nun folgende Kampf zwischen Argante und Raimondo ist dem Kampf zwischen Menelaos und Paris nachgebildet, ebenso wie der verrätherische Pfeilschuß, wodurch Raimondo nach dem Kampf verwundet wird und worauf das wüthende Gefecht entsteht, aus dem Homer entlehnt ist (Gerus. VII. Iliad. IV). Das Verzeichniß der Truppen und ihrer Führer ist dem zweiten Buch der Iliade nachgeahmt; bei der schönen Scene auf dem Thurm der Stadtmauer, wo Erminia dem alten Aladin die Helden des christlichen Heeres zeigt und eine umständliche Schilderung gibt, ist diese in Einzelheiten und oft wörtlich der Schilderung der Helena gleich gemacht (Gerus. III. Iliad. III). Wir übergehen eine Menge kleinerer Züge, wie die Verwandlung des Tankred und seiner Genossen in Thiere durch die Zauberin Armida,

welche an Circe erinnert, die Vergleichung des Sultans mit einem Wolf (Gerus. X, 2), das Gleichniß von den Schiffern (Gerus. III, 4. Odyss. XXIII, 233), die Anbringung homerischer Sentenzen u. s. w., wie denn die ganze 31. Stanze des ersten Gesanges eine Paraphrase des homerischen Verses Iliad. II, 204 ist.

Ungleich näher als Homer steht aber Virgil unserm Tasso; in diesen hat er sich ganz hineinstudirt, seine dichterische Anschauungsweise, seine künstliche Behandlungsart ganz angenommen. Virgil mußte ihm auch freilich insofern näher stehen, als die Aeneide, wie auch die italienischen Epen nur ein Kunstepos ist. Während daher Tasso den aus dem Homer entlehnten großen und allgemeinen Zügen erst eine romantische Färbung zu geben sucht, ehe sie in sein Gedicht passen, finden wir auf jeder Seite den Virgil ohne viele Veränderung, oft in seinen eignen Worten wieder. Die dem Homer entnommene Unterredung zwischen Erminia und Aladin auf dem Thurm der Stadtmauer erhält durch die plötzliche Stimmung der Jungfrau, als sie Tankred in der Ferne erblickt, einen sehr schönen romantischen Anstrich; der Kampf zwischen Tankred und Argante erhält eine ganz romantische Einleitung, indem Tankred, von dem Anblick der Clorinde betroffen, das Waffenwerk ganz vergißt. Dagegen ist die klagende und zürnende Rede der Armida, als Rinaldo sie verläßt, fast wörtlich der Dido nachgesprochen, und überhaupt sind eine Menge kleine Züge in dem Verhältniß der beiden Liebenden, wie zuletzt auch der verzweifelte Entschluß der verlassenen Armida sich zu tödten, aus dem Virgil entnommen, ohne daß die Romantik durch ihre Zuthat ihnen erst einen Platz verschaffen mußte. Selbst die großen Züge aus der Iliade erhalten erst durch Virgilische Malerei Leben und Zusammenhang. So ist Goffredo nach seiner ganzen Stellung zu den Rittern und dem Heer, nach seinem ganzen Verhältniß zu dem Unternehmen der homerische Agamemnon, aber in allen einzelnen, selbst den kleinsten Zügen der Virgilische Aeneas. Seine Worte an die niedergeschlagnen Krieger, um ihnen Muth gegen die Leiden einzuflößen (Gerus. V, 90 und 91), sind ganz die des Aeneas (Aen. I, 198); sein Ruhm reicht, wie der des Aeneas, bis zum Ocean und zu den Sternen (Ger. VIII, 5. Aen. I, 287); die ganze Geschichte seiner Verwundung, sein muthiges Benehmen dabei, seine Heilung durch ein höheres

Weſen (Gerus. XI) iſt mit allen Nebenumſtänden nach einem gleichen Unfall des Aeneas erzählt. So begegnet uns auch die Fabel des Niſus und Euryalus in vielen unveränderten Stellen der Gerusalemme, z. B. in dem Ausruf des Olind, der faſt wörtlich der des Niſus iſt (Gerus. II, 28. Aen. IX, 427), in dem nächtlichen Ausfall der Clorinde, und ſo wird auch Erminia wie Euryalus durch die im Mondſchein blitzenden Waffen verrathen. Der Tod des Dudone (III, 45. 46), ſein dreimaliges Oeffnen der Augen, ſein Zuſammenraffen der weichenden Lebenskraft und ſeine endliche Ueberwältigung durch den eiſernen Schlaf iſt die genaue Nachahmung des Todes der Dido (Aen. IV, 688). Die Rettung der Clorinde als Kind durch den Eunuchen Arſete und die ganze Geſchichte ihrer Kindheit iſt mit wenigen Aenderungen die Geſchichte der Camilla. Die Beſchreibung des Schildes, worauf die Geſchichte der Ahnen des Rinaldo abgebildet iſt, iſt ganz der Virgiliſchen nachgeahmt. Argillan tödtet den Ariadin, wie bei Virgil Mezentius den Orodes, und ſpottet wie dieſer des Sterbenden, als er von ihm an ſein künftiges Schickſal erinnert wird (Gerus. IX, 80. Aen. X, 739). Gleich auf dieſe nachgeahmte Scene folgt ſchon wieder eine Nachahmung in der Beſchreibung des Pagen des Sultan nach dem Prieſter Chloreus im 11. Buch der Aeneide. Die Verwandlung der Zauberin Aletto in eine Alte (Gerus. IX) und ihr ganzes Benehmen iſt nach der Geſchichte der Alecto bei Virgil erzählt. Der Sultan trägt auf dem Helm einen Drachen, wie Turnus, und ſteht gleich Latinus in dem Kampfgewühl wie ein Fels in dem tobenden Meer; er ſtemmt ſich gleich dieſem gegen den Andrang der Feinde, und weicht, mit Staub und Blut bedeckt, nur, als er von Allen verlaſſen, ſich nicht mehr gegen die Menge halten kann. Argant erinnert an Turnus, er wird wie dieſer in ſeinen Waffen einem Unglück verkündenden Kometen, in ſeiner drohenden Stellung gegen die Ritter einem wüthenden Stier verglichen und bei dem ſpätern Gefecht wie dieſer durch ein Wolkenbild gerettet (Gerus. VII). Der Engel Gabriel ſchwebt auf gleiche Art herab, dem Goffredo den göttlichen Befehl zu überbringen, wie Merkur zu Dido. Die abgehaune Hand des Gerniero, ganz wie die des Laeides in der Aeneide X, 395, zuckt noch krampfhaft mit zitternden Fingern nach dem Schwert. Die

Fama bringt auch bei Taſſo wahre und falſche Gerüchte (I, 81). Der Ruf des arabiſchen Wächters im 3. Geſang, als er zuerſt das chriſtliche Heer ankommen ſieht, iſt eine bloße Umſchreibung von dem Ruf des Caicus (Aen. IX, 36). Auch unendlich viele Beſchreibungen und Gleichniſſe ſind von Virgil herübergenommen: die Beſchreibung der Nacht im 2. Geſang iſt aus Aen. XI, 135, die bekannte Virgiliſche Schilderung des Hafens von Karthago findet ſich in der Gerusalemme bei den glücklichen Inſeln wieder und die Beſchreibung der ſiciliſchen Meerenge iſt von Taſſo auf die von Gibraltar angewandt. Die Vergleichung des fortrückenden Heers mit dem angeſchwollnen Strom iſt aus Virgils Landbau I, 481, das Gleichniß vom Wind aus Aen. IX, 97, vom ſiedenden Waſſer im Keſſel aus VII, 462, von der Menge der fallenden Blätter oder der wegziehenden Vögel aus VI, 309, das ſchöne Gleichniß von dem Pferd aus XI, 492. Wir könnten noch mehrere Seiten mit dieſen Entlehnungen anfüllen. Aber auch in einzelnen Sätzen und Reden zeigt ſich eine faſt wörtliche Uebertragung aus Virgil, wie z. B. der Dichter iſt müde vom Aufzählen der Helden, — die Sonne ſpiegelt ſich in den Waffen, — das blitzende Schwert beſchreibt einen Kreis, — nach Waffen, Waffen ruft er raſend, — und wenn ich hundert Zungen und eiſerne Stimme hätte, — du wirſt aus Einem Verbrechen jedes andere erlernen, — wir ſterben, doch ſterben wir nicht ungerächt u. ſ. w.[1]). Von Virgil will Taſſo auch die Kunſt gelernt haben (Lettere poet. Brief an Gonzoga vom 20. Mai 1575), die Spannung des Leſers dadurch zu erhalten, daß er in der Entwicklung der Charaktere vom Dunkeln und Verworrenen zum Klaren, vom Allgemeinen zum Einzelnen übergeht. „So tritt die Liebe der Erminia, von welcher im 3. Geſang nur ein Schatten von verwirrter Kenntniß gegeben iſt, im 6. deutlicher hervor, aber mit allen Einzelheiten erſt im vorletzten Geſang.“ Auf ähnliche Weiſe iſt auch Armida behandelt. Dieſe Kunſt, den Leſer in Spannung zu erhalten, findet

1) Wir wollen, um nur eine ungefähre Anſchauung von der Menge dieſer Entlehnungen zu geben, hier nur die Strophen von zwei Geſängen anführen, wovon ſich die Originalſtellen in der Aeneis finden: Gerus. X, 33. 37. 45. 46. 49. 50. 65. 73. 76. XI, 32. 33. 38. 39. 44. 54. 72. 73. 74. Weitere Nachweiſungen finden ſich in der Ausgabe von Gentili.

Taſſo auch bei Heliodor ſehr reizend angewendet und er hat daher in der Geſchichte von Clorindens Geburt und Jugend Vieles aus deſſen Chariklea aufgenommen.

Wie wir ſehen, hat keiner der italieniſchen Epiker die Benutzung der antiken Epen ſo weit getrieben als Taſſo, welchem ſein gerühmtes Gedächtniß, vielleicht oft unbewußt, in der freien Thätigkeit ſeines Dichtervermögens ein großes Hinderniß war; keiner hat ſich ſo ſehr in Stoff und Form des Virgiliſchen Gedichts hineingelebt, daß ſich daſſelbe ſeiner Anſchauung auch im Augenblick des Schaffens unterſchob. Wir haben ſchon an andern Umſtänden gewiſſe Zeichen der epiſchen Schwäche bemerkt, und dies beſtätigt ſich noch mehr, da wir hier ſehen, wie weder das große Nationalepos der Griechen, noch das Kunſtepos der Römer ſeine Produktionskraft zu freier Entfaltung angeregt hat, wie mehr ſein Gedächtniß und ſein Sinn für harmoniſche Schönheit die rhetoriſchen Blüten des Alterthums zu ſammeln verſtand, nicht aber ſeine innerſte urſprüngliche Dichterkraft von dem großen Gedanken jener Schöpfungen in Bewegung gebracht wurde. Uebrigens war auch weder das italieniſche Volk nach ſeiner Entwicklung für Nationalepen geeignet, noch Taſſo's Zeit mehr für ein Kunſtepos paſſend; er ſelbſt wurzelt weder in ſeiner Zeit, noch in der alten, und ein Schritt weiter in dieſer Richtung führte zu dem abenteuerlichen, antik-romantiſchen Gedicht des Marino. Wir können daher, ungeachtet des Werthes, den wir in der Gerusalemme in mancher Hinſicht anerkennen, nicht in den Ausſpruch Fr. Schlegels einſtimmen: „daß Taſſo ſich ungleich ſchöner, mächtiger und freier entwickelt haben würde, wenn ihm nicht die Virgiliſche Form eines Epos vor Augen geſtanden und ihn irre geleitet hätte.“ Wir glauben vielmehr, daß entweder die Form wenig geſchadet hätte, wenn ſie der innern Dichteranſchauung gemäß war, oder daß ein kräftiger Dichtergeiſt nach ſeiner Richtung ſich von ſelbſt eine andere Form geſchaffen haben würde. Eher möchten wir dieſes Urtheil mit der nöthigen Veränderung von Arioſt ausſprechen, deſſen dichteriſcher Geiſt an keine Form gebunden war, der die Entlehnungen aus dem Alterthum ganz zu beherrſchen und zu ſeinem Eigenthum zu verarbeiten wußte, der in dem, was ihm und ſeiner Zeit gehörte, ein ſchöpferiſches Genie offenbarte, und welchem, was bei Taſſo gar

nicht mehr der Fall war, seine Zeit noch eine ganz freie Entfaltung desselben gestattet hätte, den aber ganz andere Dinge beengten.

Den Schluß in der Reihe der Epiker macht Tasso ferner darin, daß er wie seine Vorgänger, und noch mehr als diese, der Malerei in seinem Epos ein großes Uebergewicht über die Poesie einräumt. Die häufige Malerei in den Gedichten ist überhaupt ein Zeichen von Mangel an poetischer Kraft, und sie findet sich bei den italienischen Epikern sehr viel, eben so wie bei den Dramatikern die epische Erzählung. In dem natürlichen Gang der Entwicklung ist das Epos vor der Höhe der bildenden Kunst vollendet und gehört in die Kindheit der Völker. Es zeigt der geistigen Anschauung einzelne vorüberwandelnde Gestalten, immer in handelnder Bewegung und die nur an einer großen Handlung plastisch hervortreten. Die epische Kunst hat die Handlung in ihrem Fortgang so darzustellen, daß sich an ihr, und nur an ihr, alle einzelne Figuren nach und nach entwickeln. Selbst ganze Massen, wie Heere, die zum Treffen gegen einander stoßen, auf einmal vor die Anschauung gebracht, geben ein undeutliches verwischtes Bild und in der Anschauung eine Lücke, wenn nicht einzelne Figuren handelnd daraus hervortreten. Auch für das Kunstepos gilt dieses Hauptgesetz. Aber je später in der Entwicklung der Völker die Geschichte des Epos fällt, desto mehr ist der Geist des Dichters von dem erweiterten Gesichtskreis, von den großartigern Lebensverhältnissen, von den vielerlei Anregungen einer fortschreitenden Kultur und Kunst eingenommen und zerstreut, desto mehr gibt er sich dem Einfluß der andern Künste hin und läßt sich von ihnen in seiner poetischen Thätigkeit bestimmen, desto mehr schwindet die epische Kraft. Dies ist schon bei Virgil der Fall, der sein Epos zur Zeit der höchsten Blüte griechisch-römischer Kultur und Kunst verfaßte und daher häufig statt der Handlung die sehr unepische Malerei und räumliche Beschreibung anbrachte. Es ist noch viel mehr bei Virgils Verehrern und Nachahmern, den italienischen Epikern, und zwar in immer stärkerm Grade, je mehr sich das italienische Kunstepos in der Form ausbildete. Es ist aus der ähnlichen Stellung der Kunst auch erklärlich, warum die Italiener sich mehr dem Virgil näherten und ihn mehr verehrten als den Homer. Wenn wir bei dem ersten bedeutenden Epiker in Italien,

dem Pulci, die Charaktere noch meistens in der Handlung, zum Theil vortrefflich wie den Morgante, Roland, Margutte u. A., entwickelt sehen, auch Bojardo hierin zuweilen, wie in seinem Astolfo, glücklich ist, so haben wir schon bei Ariost zu bedauern, daß sein episches Talent in der überwiegenden Malerei gefesselt ist, besonders da dieses in der großartigen, gewaltig ergreifenden Schilderung von Rolands Raserei so unverkennbar seine hohe Kraft offenbart. Am meisten hat die Malerei in Tasso's Gedicht die Oberhand, und dieses Zeichen von Mangel an epischer Kraft ist schon dadurch erklärlich, daß das ganze Gedicht mehr ein Epos des Herzens ist, daß die Hauptmotive darin Gefühle und Empfindungen und gar viele der Handlungen von Außen entlehnt sind. Denn nehmen wir das, was Tasso'n in seinem Gedicht unbestreitbar eigen angehört, heraus, so ist darunter nur das höchst Rührende und Empfindsame, die Episode von der Sofronia und die schöne und zarte Geschichte der Erminia, die sich durch das ganze Gedicht hindurchzieht, echt episch behandelt, und beide Stücke sind das beste in dem Epos. Aber schon die Geschichte der Armida, welche dem Tasso eigentlich nicht gehört, sondern von Pulci, Bojardo und besonders Ariost entlehnt ist (man vergleiche nur die Personalbeschreibung der Armida und Alcina), enthält außerordentlich viel Malerei. Die bildende Kunst war im 16. Jahrhundert nicht nur zu ihrer höchsten Blüte gelangt, sondern hatte auch das ganze Volk durchdrungen, das schon von der Etrusker Zeit her seine Kultur vorzugsweise nach dieser Richtung hin pflegte. Auch die Poesie, die ohnehin seit Petrarca vielfach beschränkt war, mußte sich dieser Macht unterwerfen und in keiner Literatur finden sich so viele beschreibende Gedichte als in der italienischen. Das Epos blieb leider nicht frei und Tasso trieb diese Malereien am weitesten. Wie oft werden uns Argante und Clorinde in ihren Waffen vom Kopf bis zu den Füßen beschrieben; wie oft muß die Handlung einhalten, um der Malerei irgend einer weiblichen Schönheit oder eines Kleides Platz zu machen. Wir bemerken dabei, daß in dem ersten Theil des Gedichts, worin die Handlung in ihrer Verwicklung rasch fortschreitet, diese leidige Malerei weit weniger vorkommt, als in dem ungleich mattern zweiten Theil vom 13. Gesang an. Wir erhalten gleich im 14. Gesang eine lange

Beschreibung der Insel, auf welche Rinaldo durch seine Neugier verlocket wird, um von da im Schlaf auf Armida's Insel verführt zu werden; dann im 16. eine sehr umständliche Beschreibung von Armida's Gärten. Der ganze 17. ist fast nur Malerei, und zwar erst der großen Heerschau des Kaliphen in Gaza, seines Throns und Scepters, Kleides und Aussehens, dann des Heeres, der Kleidung und Bewaffnung jeder einzelnen Abtheilung, und das ermüdete Auge muß dann noch die Beschreibung des Schildes durchgehen, welchen Rinaldo erhält. Der 18. Gesang ergeht sich dann, ehe es wieder zur Handlung kommt, noch in einer Malerei des verzauberten Waldes, in dessen Mitte Rinaldo gehen muß. Der Dichter thut durch dieses genaue Vormalen seiner Figuren, außerdem daß sie dadurch in Bewegungslosigkeit erstarren, sowol der bildenden Kunst als auch eben deswegen noch viel mehr der Phantasie des Lesers einen peinlichen Zwang an. Besonders ist die Schilderung der weiblichen Schönheiten dem Eindruck des Ganzen auch in sofern schädlich, als nachher die Schilderung ihrer Wirkungen sehr matt ausfällt. Die Phantasie des Lesers wird erst im höchsten Grad angespannt, mit desto mehr Stärke tritt nachher zur Herstellung des Gleichgewichts der Verstand hervor und ist dann mit der Wirkung dieser Schönheiten auf die Ritter und den aus ihr folgenden Handlungen nicht zufrieden.

Endlich macht in der Reihe der italienischen Epiker Tasso auch in der Behandlung des Romantischen den Schluß. Das Romantische hat sein Element in dem Christenthum, in dem dadurch erweiterten Gesichtskreis, in dem Blick in die Ferne, der das Wunderbare nährt, aber auch in der strengern moralischen Forderung, in der Steigerung des Gefühls, in der Collision dieser neuen Macht mit der christlichen Moral, in der höhern Stellung und Geltung des Weibes und dem Kultus der Liebe. Es zeigt sich in demselben überhaupt ein Kampf der Sinnlichkeit und Besiegung derselben durch eine von Außen gegebne Pflicht, wodurch das Gefühl eine besondere Macht erhält und zuweilen ausartet, bald in Schwermuth, bald in Uebertreibung, immer aber dadurch einen leidenden Zustand verräth. Je mehr der Nachahmer des Alterthums dieses romantische Element ausbildete, desto mehr mußte er mit seinem Original in Zwiespalt gerathen,

desto mehr sich an die Nachahmung der äußern Form halten. Der griechische Dichter kannte nur die sinnliche Natur in ihrer Größe, Schönheit und Kraft, selbst seine Götter sind ihm meist ursprünglich belebte personificirte Naturkräfte, und wenn diese Symbolik zuweilen der bildenden Kunst einigen Zwang anthat, so behielt die Poesie volle Freiheit, diese personificirten Naturkräfte mit allem Reiz idealischer Schönheit auszuschmücken. Sie ging darin aber nie höher als zur Natur des Menschen; der Mensch mit allen seinen Kräften und Schwächen war das Höchste, was die Poesie schilderte. An ihm versuchte sich die Kunst mit Freuden, ihn machte sie zum Ideal, die Götter zu Ebenbildern der Menschen, und indem der Mensch sich selbst in diesem Ideal zu einer erreichbaren Höhe erhoben sah, wirkte dieses mächtig belebend auf ihn zurück wie auf Pygmalion, und dies erklärt die lange Begeisterung des Alterthums an dem Geschöpf seiner Kunst, selbst lange nachdem die Philosophie bessere Einsichten verbreitet hatte. Das Alterthum hatte dadurch im Vergleich mit unserm jetzigen einen sehr engen Gesichtskreis, aber wie vollständig ist er auch ausgefüllt, welche Klarheit und welches Leben herrscht in der Darstellung desselben und wie hat sich die Kunst daran im höchsten Maaß erschöpft. Was nun die Menschen der griechischen Kunst besonders von denen der romantischen unterscheidet, ist, daß ihr Gefühl und dessen Aeußerungen ganz in der menschlichen Natur bleiben, nie durch eine höhere Idee oder Beziehung gesteigert und nie aus dem natürlichen Boden einer gesunden Sinnlichkeit herausgerissen werden. Das Christenthum hat aber die Menschen, so sehr es sie geistig erhob, für die Kunst tief herabgestellt, es hat ihnen die unterste Stufe einer langen Reihe von immer vollkommnern Wesen angewiesen und auf eine Welt hingedeutet, gegen welche die irdische nur ein vorübergehender Vorbereitungsort ist. Das Centrum und der Anziehungspunkt der menschlichen Kunst ist dadurch weit von allem Menschlichen und Irdischen herausgerückt. Dann hat es alle Begriffe und Gefühle unendlich erweitert, wodurch für die Kunst die Klarheit und Bestimmtheit verloren geht; das Vaterland erweiterte sich über die ganze christliche Erde, die Freundschaft zur allgemeinen Menschenliebe u. s. w. Auch hat, um Alles nur kurz anzudeuten, die christliche Idee und Moral dadurch, daß sie den Menschen

so hoch über das Irdische erhob, auch so strenge Forderungen gemacht, daß er in beständigem geistigen Kampf gegen seine sinnliche Natur begriffen ist. Die übersinnliche Liebe soll Grundtrieb seines Lebens sein, er soll zu der übersinnlichen Welt, der er eigentlich angehört, durch Kämpfe und Leiden vorbereitet werden. Er schämt sich jedes Rücktritts in die Sinnlichkeit und weist sie von sich ab, und der nach Außen thätige, von keiner höhern Idee gehemmte Muth des frühsten Zeitalters hat sich nun gegen das eigne Innere gewendet und ist mehr ein Muth im Leiden geworden. Ich betrachte natürlich diese Wirkungen des Christenthums hier nur in Beziehung auf die darstellende Kunst, und es ist unbezweifelt und wird sich auch später darthun, daß grade das Edelste und Erhabenste, das uns die christliche Religion gewährt, für die Kunst verloren ist, während sie auf der andern Seite von der Moral vielfach gefesselt wird. Die griechische Kunst kannte alle diese Einschränkungen nicht, sie war sich selbst höchster Zweck, und alle menschlichen Interessen, sogar die Religion, mußten ihr dienen; nur das wurde ausgeschlossen, und dies kann grade bei uns nicht der Fall sein, was sich nicht kunstgemäß darstellen ließ. Die frühern Epiker, besonders Pulci und Ariost, hatten etwas von dieser freien Kunst, von der heitern Sinnlichkeit der Alten, die auch den unsterblichen Göttern jenes unauslöschliche Gelächter andichtete. Aber das romantische Element zwang sie in Stoff und Form in die Fesseln der Gefühlsdichtung.

Dieses romantische Element wurde nun in Tasso am vollständigsten ausgebildet. Keiner der frühern Epiker war aber auch so wie er dazu geeignet. Seine leidende Körperbeschaffenheit, seine sehr reizbaren Nerven gaben ihm überspannte, sehr mächtige Gefühle, welche, während sie ihn der Liebe äußerst empfänglich machten, noch durch seine Religiösität und durch die Religionsfragen und Kämpfe aufs Höchste gesteigert wurden. Der Romanticismus hat ihn im Leben wie in der Kunst mit aller Gewalt ergriffen. Er war ein vollkommnes Abbild eines Ritters (freilich nur eine leblose Copie), liebte ritterliche Uebungen und ritterliche Courtoisie, besaß leidenschaftlichen Ehrgeiz, den er aber in aller Demuth der Religion unterwarf. So bildete er auch alle Schwächen und alle Erhabenheiten des Roman-

tischen in seinem Gedicht aus. So gut wir darin die frostigen Uebertreibungen, die unklaren verwischten Schilderungen und die Unnatur antreffen, eben so werden wir von den Schilderungen der Liebe, von der Zartheit der Empfindungen in dem Kampf zwischen Neigung und Pflicht, von dem Zauber eines gewissen leidenden, elegischen Tons, von der musikalischen Schönheit seiner Sprache und seiner Verse und der Gewalt seiner Lyrik hingerissen.

Die Lyrik ist Tasso's eigentliche Kraft und wahres Talent und er ist wol der größte Lyriker unter den Italienern. Ariost hatte viel mehr episches Talent. Wenn in dem Orlando der Dichter weit in den Hintergrund tritt und sich in der Erzählung selbst ganz vergißt, so drängt sich in der Gerusalemme überall der Dichter mit seinen überwiegenden Empfindungen hervor. Daher ist im ganzen Gedicht nur Ein Ton durchgeführt, nur Eine Seite der menschlichen Natur angeregt. Statt der klaren Darstellung einer Welt von Gegenständen, Kämpfen und mannigfachen Ereignissen gibt uns Tasso mehr sich selbst und seine schönsten Gefühle. Er ist daher wie Ariost in den Episoden am größten und dichterischsten. Aber wie Ariost in den Episoden ein hohes episches Talent in der lebendigen Erzählung entfaltet, so scheint Tasso die seinigen mehr angebracht zu haben, um seinen durch die Gesetze der epischen Erzählung eine Zeit lang unterdrückten Gefühlen einmal wieder recht Luft zu machen (von der Episode der Sofronia hat er dies selbst gestanden). Sie sind daher meist außer dem Zusammenhang, ziemlich matt mit dem Ganzen verbunden, oft fehlerhaft angebracht, aber mitunter die schönsten Stellen, die sich in der romantischen Epik der Italiener finden. Diese Lyrik und Gefühlsdichtung hat denn auch in Italien einen so mächtigen Anklang gefunden, daß Tasso der Lieblingsdichter der Italiener wurde, daß man sich sein Gedicht in die einzelnen Episoden und Romanzen auflöste und es noch jetzt auf diese Art hier und da genießt. Wir bemerken hier merkwürdiger Weise grade den entgegengesetzten Weg, als welchen das Epos gewöhnlich nimmt, das sich aus einzelnen Romanzen nach und nach bildet und dann in seiner vollendeten Form unverändert bleibt. Aber dies scheint eben die Natur eines Gefühlsepos so mit sich zu bringen. Was ihn dabei wol

immer noch den Italienern so werth macht, ist ein gewisser melancholischer Zug, der in allen seinen Liebeschilderungen bemerklich ist; man möchte ihn aus einem gewissen Gefühl des nationalen Untergangs, einer Ahnung des allgemeinen Unglücks, der Unterdrückung der schönsten Nationalkräfte erklären, als einen Spiegel des allgemeinen Leidens, wie er sich auch in der neuern Lyrik so oft kundgibt.

Dieses musikalisch-lyrische Talent machte denn Tasso besonders zum Dichter der Liebe. Kein italienischer Epiker hat diese Leidenschaft wie er gefühlt, keiner die zauberische Wirkung derselben mit zarterm Pinsel gemalt. Aber dadurch mußte er, was von der Lyrik kaum zu trennen ist, einförmig werden. Die Italiener haben dieses Thema fast erschöpft, und den eigentlich lyrischen Dichtern blieb kaum etwas anderes als Concettis und mühsame Witzspiele übrig, wobei Gelehrsamkeit, Gedächtniß und Phantasie mehr Antheil hatten als wahre Empfindung. Tasso hätte bei der besondern Anwendung dieser Lyrik auf ein episches Gedicht dieser Gefahr entgehen können; aber dadurch, daß sein schwärmerischer Sinn die Liebe durchaus zu einer Dienerin der Religion macht, sie von der Religion ganz durchdrungen sein läßt, dadurch bekommt einestheils seine Lyrik eine überwiegende Gewalt über das epische Element, anderntheils verliert das gesteigerte Gefühl seine solide Grundlage, geht ins Sentimentale und Phantastische über und drängt sich mit solcher Macht über die Erzählung vor, daß alle Objektivität verloren geht und wir nur die Persönlichkeit des Dichters in der Erzählung erblicken. Und hier streifen wir an die schwache Seite, die der Romanticismus in das Gedicht gelegt hat.

Diese Schwäche also, die in der zu stark hervortretenden Persönlichkeit ihren Grund hat, offenbart sich in den zwei Elementen der Religion und der Liebe. Die dunkeln und unsichern Religionsbegriffe, die ihm sein ganzes Leben so viel zu schaffen machten, sind in dem ganzen Plan sichtbar, sein überschwengliches Gefühl, seine Sentimentalität in den vielen Uebertreibungen, in dem Benehmen und den weibischen Klagen des Tankred, in der Unbestimmtheit des Rinaldo und dem Jammer der Armida, sein Schwelgen in den trüben Empfindungen unglücklicher Liebe in fast allen Liebesverhältnissen, des Tankred zu Clorinden, der

Erminia zu Tankred, der Armida zu Rinald, die krankhafte Empfindlichkeit, die Gewalt des Gefühls in der allgemeinen Charakteristik der christlichen Ritter, die überhaupt fast zu keinen Thaten aus eignem Antrieb kommen, sowie Tasso selbst im Leben nicht thatkräftig war. Daß in der Gerusalemme die Religion das mächtigste Element ist, welchem sich auch die Liebe unterordnet, zeigt auch von dieser Seite den Schluß der epischen Dichtung in Italien. Bei den frühern Epikern blieben Liebe und Religion in dem plastischen Theil ganz im Hintergrund, jene streiften höchstens an den äußern Kultus beider. In Bojardo und Ariosto sahen wir schon das Romantische die Herrschaft im Innern erlangen und die ganze Kunstform durchdringen; Liebe und Galanterie war bei ihnen das höchste Motiv aller Handlungen und Verwicklungen, die Blüte und Quelle aller Rittertugenden. Tasso ging noch den letzten Schritt weiter und setzte die Religion als das höchste Motiv. Daß aber dieses Gefühl in seinem Leben wie in seinem Gedicht leicht in Schwärmerei ausschlug, lag zum Theil auch in seinem Jahrhundert, das bei der so tief eingreifenden Reaktion der alten Zeit gegen die neue mehr als Eine krankhafte Erscheinung zeigte. Diese Schwärmerei zeigt sich deutlich im ganzen Plan des Werkes. Die ganze Unternehmung ist reine Religionssache, sie wird so sehr vom göttlichen Willen, vom Einfluß der seligen und heiligen Wesen, von der Anordnung der Engel abhängig gemacht, daß Wille und That der Ritter ganz in Schatten zu stehen kommen; selbst bei dem letzten Sturm auf Jerusalem nehmen noch die Schaaren der Seligen und Engel in der Luft an dem Gefecht Theil. Sie zeigt sich auch deutlich in der sonst schönen Episode der Sofronia, denn das Märtyrthum, das diese so freudig auf sich nimmt, ist ein Triumph der Schwärmerei, die sich übrigens hier, wie bei allen für die Sache der Religion überspannten Köpfen in neuerer Zeit, zuletzt ganz richtig in sinnliche Liebe auflöst. Dieselbe Ueberschwenglichkeit zeigt sich in jeder Stelle des Gedichts, wo irgend eine Beziehung zu dem Zweck des Unternehmens angedeutet ist, wobei nie verfehlt wird, die Eroberung Jerusalems als ein heiliges Werk der Religion darzustellen, wie z. B. bei der Leichenrede für den Dudone (III, 68); am widrigsten tritt sie aber hervor in der Stelle, wo die Gefühle des christlichen

Heers beim ersten Anblick von Jerusalem geschildert werden (III, 5—8); dem ersten freudigen Schreck folgt eine tiefe Zerknirschung, vermischt mit furchtsamen und ehrfürchtigen Gefühlen; unter Schluchzen und heißen Thränen gehen sie alle barfuß und legen jeden Schmuck ab, doch klagt sich nachher ein jeder an, daß er im Weinen nicht genug thue: „So vergieße ich also hier, wo der Herr sein Blut vergossen hat, in trauriger Erinnerung nicht einmal zwei lebendige Quellen bittern Weinens? Vereistes Herz, warum fließest du nicht durch die Augen und träufelst herab in Thränen verwandelt? Hartes Herz, warum brichst du nicht? Zu weinen immerdar verdienst du, wenn du jetzt nicht weinst."

Dieselbe Ueberschwenglichkeit brachte auf der andern Seite in die Behandlung der Liebesverhältnisse eine höchst unangenehme Sentimentalität. Die unglücklichsten Liebeszustände, ein unbefriedigtes und unerwiedertes Sehnen und Schmachten hat Tasso am tiefsten aufgefaßt und am liebsten ausgemalt, und darin sehen wir wieder das Hervortreten seiner Persönlichkeit. Die Sentimentalität zeigt sich schon im Anfang in der ersten Episode. Olind, der jahrelang die Pein einer hoffnungslosen Liebe still geduldet hatte, theilt das Märtyrthum der Sofronia bloß, um mit derjenigen sterben zu können, mit welcher er, da sie bloß für den Himmel schwärmte, nie vereint zu leben hoffen konnte. Noch mehr zeigt sie sich aber bei dieser Gelegenheit in dem ersten Auftreten der Clorinde, einem den frühern Romantikern entlehnten unnatürlichen Mannweib, das von einer Tigerin gesäugt worden, dessen Jugendbeschäftigung Pferdetummeln, Speerewerfen, Wettlaufen, auf den Gebirgen nach Löwen und Bären Jagen war, dessen Handwerk jetzt Krieg und Blutvergießen ist, das aber beim Anblick des am Pfahl stehenden Paares sogleich erst eine Zeit lang weint (lagrimonne alquanto), und dann erst frägt, was Alles zu bedeuten habe. Auch die Geschichte der Verführungsversuche der Armida im 4. Gesang erinnert zu sehr an die planlosen romantischen Rittergedichte, wo auch die Ritter wie schwache Rohre von jedem Gefühl und Trieb, von jeder Jungfrau hin und her geführt werden, ihren Zweck und Willen ganz vergessen und nie eigne Kraft haben, zu widerstehen oder sich zu ermannen. Die koketten Künste der Armida selbst sind allerdings

sehr gut geschildert. Sie fängt erst mit einer langen Geschichte ihres vermeintlichen Unglücks an auf das Mitleid zu wirken und die edlern Gefühle für sich zu gewinnen, und richtet dann sehr geschickt ihre Verführung immer tiefer auf die Sinnlichkeit herab; es ist ein großartiges Unternehmen, ihre Netze zugleich auf hundert Männer zu werfen und jeden nach seiner Beschaffenheit auf andre Weise zu fangen, den einen durch Ernst, den andern durch Lüsternheit, den durch Sprödigkeit, jenen durch Thränen, diesen durch Lächeln. Aber die Ritter machen es ihr durch ihre Sentimentalität gar zu leicht; ein Wort von ihr bringt sie in Begeisterung, in Liebesraserei, sie vergessen Jerusalem, ihren ganzen Zug, ihre Pflichten, ihren Eid, „eine Thräne in ihrem Auge bringt Tausende zum Weinen.“

Der eigentliche Repräsentant der Sentimentalität ist aber Tankred. Er ist durchaus eine Figur nach der ariostischen Behandlungsweise, mit verwischter, oft in ihren Theilen widersprechender Charakteristik, selten Herr seines eignen Kopfs und Willens, dem Zufall, den Feen folgend und Alles glaubend. Wenn aber Arioſts Behandlung ganz in Einklang mit seiner tief bewegten und erschütterten Zeit war, so kann bei ganz veränderten Umständen der Tankred, wie auch Rinald und Clorinde, nur als eine unglückliche Nachahmung, ein gezwungenes Herüberziehen von Gestalten einer andern Zeit und Stimmung betrachtet werden, daher ihr Benehmen mit dem frostigen Ton des ganzen Werks, mit der feierlichen Würde, die darüber ausgebreitet ist, sehr oft in Widerspruch kommt. Oder könnten wir aus diesen Widersprüchen, aus diesem Vermengen zweier Zeitbestimmungen die nicht leichte Mühe berechnen, welche die Kirche hatte, die Zeit wieder in das ganz alte Geleise zurückzubringen, eine Anstrengung, der ja zum Theil auch Tasso selbst zum Opfer fiel? Gleich im Anfang wird Tankred eingeführt als an unglücklicher Liebe leidend. Er hat eine Heidin im Panzer nur einen Moment gesehen, kennt sie nicht, ist aber ganz von ihr eingenommen und zeigt die Melancholie einer hoffnungslosen Liebe im Gesicht. Später trifft er in der Schlacht wieder auf dieselbe, und da er ihr durch einen Lanzenstoß den Helm vom Kopf geworfen hat, erkennt er in Clorinden die Heidin wieder, die er damals nur einen Augenblick gesehen, und wird plötzlich vor Liebe zum Kampf

ganz unfähig. Er lockt sie an einen einsamen Ort zum Zweikampf, da er nicht mit seiner heimlichen Liebe sterben, sondern sie jener erst erklären will. Dort wird er aber ganz weich, bricht in jammervolle Klagen aus, und bietet ihr zuletzt, da sie durchaus seinen Tod will, freiwillig sein Herz und Leben an; sie soll ihn durchstoßen, und damit sie dies bequemer habe, will er sogar den Harnisch ausziehen. Sie werden von dem sich nähernden Schlachtgetümmel gestört, die Heiden zurückgedrängt, Clorinde empfängt eine leichte Wunde von einem gemeinen Christen, welchen Tankred nun wüthend verfolgt. Die Scene, in der er nun zunächst auftritt, im 6. Gesang, zeigt ihn gar von einer wahrhaft albernen Seite. In dem Augenblick, wo er hervortritt, um mit dem furchtbaren Argante, der alle Christen auf Tod und Leben gefordert hat, zu kämpfen, sieht er zufällig von ferne die Clorinde, bleibt plötzlich versteinert und zu Allem unfähig stehen, immer auf sie hinstarrend, und kann sich vor Liebe nicht mehr rühren, so daß zuletzt ein andrer Ritter für ihn kämpfen muß. Sind denn bei solcher Disposition noch besondre Zauber nöthig gewesen, um die Ritter zu verstricken? Als er nach Beendigung des Zweikampfs endlich erwacht, kann ihn sein Zorn darüber, daß ihm ein Andrer die Ehre weggenommen, und die schöne lebendige Beschreibung seiner Waffenthat schwerlich retten. So ist sein ganzes Verhältniß zu Clorinden voll von der unausstehlichen Verzerrtheit jener Romantik, die alle Extreme in ein unklares Bild verwischt, alle Unwahrscheinlichkeiten übertreibt und aus aller Charakteristik herausgeht. Daß zuletzt Tankred seine Geliebte, da er sie in der Nacht nicht erkennt und sie als die grausame Feindin der Christen, die den Belagerungsthurm verbrannt hat, haßt und wüthend verfolgt, noch unbewußt tödten muß, ist eine Idee, um welche den Tasso jeder Romantiker beneiden mag; gewiß aber nicht um die darauf folgende Schilderung einer weibischen Sentimentalität in seinen Klagen, die Kraftlosigkeit und frostige Rhetorik und Unwahrheit der Empfindung; besonders in der 79. Strophe des 12. Gesanges, wo er sich plötzlich erinnert, daß er die Leiche der Geliebten noch draußen im Feld habe liegen lassen, und nun fürchtet, daß sie von den Thieren gefressen sei; und wenn dieses Schreckliche schon geschehen ist, dann will er hingehen und sich von demselben Thier

auch fressen lassen, um mit der Geliebten in demselben Magen und Grab zu liegen. Es söhnt uns dabei wahrlich schlecht aus, daß Clorinde, die ihr ganzes Leben lang das Christenthum verabscheute, in ihren letzten Zügen schnell die Taufe verlangt und von Tankred erhält, daß sie diesem bald darauf im Traum erscheint und ihm sagt, sie sei nun im Paradies und liebe ihn, obgleich man von dieser Liebe vorher keine Ahnung hatte, und daß zuletzt gar Peter der Eremit ihm auf echt katholische Art Vorwürfe über seinen Schmerz macht und seinen Unsinn als Strafe des Himmels erklärt, dafür daß er eine Heidin geliebt habe. Eben so tritt auch die Klage der Erminia bei dem vermeintlichen Tod des Tankred, sowie die zürnende Rede der Armida, als sie von Rinaldo verlassen wird, aus aller Natur heraus. Die Empfindungen des Dichters sind schon bei den gewöhnlichen Begebenheiten so gespannt und überspannt, daß sie in den Scenen, wo nun das Gefühl in seiner höchsten Steigerung hervorbrechen soll, keine Kraft mehr haben und der Verstand subtile Betrachtungen und unnatürliche Concettis an ihre Stelle setzen muß. Dieser Fehler, der in Tasso's durchaus lyrischer Natur seinen Grund hat, findet sich fast in allen Gesprächen, die er seinen Liebhabern in den Mund legt, wie auch in seinem Schäferdrama die Anrede des Aminta an den Baum (Akt III, Sc. 1) und die der Sylvia an den Gürtel des Aminta (IV, 2) in diese überschwengliche Gattung gehört.

Wo aber diese Uebertreibungen wegfallen, wo die historischen Personen und Handlungen seine Persönlichkeit und Lyrik etwas zurückdrängen und seine Mäßigung in den Gefühlen eine eigentlich künstlerische Behandlung möglich macht, da haben Elemente, Religion und Liebe, die höchsten Schönheiten in das Gedicht gebracht. Dazu rechnen wir die Geschichte des treuen Ehepaars, Odoardo und Gildippe und den rührenden Tod desselben in der letzten Schlacht; die Episode der Sofronia in allen Theilen, die von Schwärmerei frei sind, und wo der Kontrast zwischen Olind, der in seinen Klagen die heftigste sinnliche Liebe verräth, und der Sofronia, die den begehrenden Jüngling an würdige Todesgedanken und an den Himmel mahnt, vortrefflich hervorgehoben ist. Ich kann beiläufig diese Episode durchaus nicht so unpassend finden, als sie den Meisten vorkommt; denn sie gibt in einem lebendigen

Gemälde und in wenigen kräftigen Zügen, viel beſſer als es in einer trocknen Beſchreibung hätte geſchehen können, eine vollkommne Anſchauung von dem ganzen innern Zuſtand von Jeruſalem, wir lernen Aladin in ſeiner ganzen Natur, mit ſeinen Abſichten, Hoffnungen, Befürchtungen, ſeinen grauſamen Vertheidigungsmitteln und dabei noch die Lage der Stadt und der darin wohnenden Chriſten an einer einzigen Handlung kennen. So iſt auch die ganze Geſchichte der Armida, von dem Augenblick an, wo der Dichter aus ſeiner Malerei und ſubjektiven Schwärmerei tritt, voll epiſcher Schönheit und Lebendigkeit. Sie kommt mit der Abſicht, das chriſtliche Heer durch Verführung der Ritter zu verderben, in das Lager, und wird ſelbſt von der heftigſten Liebe zu Rinald gefeſſelt. Ganz von dieſer Leidenſchaft eingenommen, nur nach Befriedigung derſelben trachtend, kümmert ſie das Schickſal von Jeruſalem und der Triumph der Dämonen wenig mehr, ſie läßt ſich die gebannten Ritter wieder rauben, die Chriſten ſiegen, wenn ſie nur im Beſitz ihres Geliebten iſt; und als ſie endlich dieſen Beſitz errungen hat, entführt ſie, ganz mit ihrer Seligkeit beſchäftigt, den Jüngling auf ihre reizende Inſel im fernen Ocean, um ungeſtört der Liebe zu leben. Dieſes verwickelnde Motiv iſt meiner Meinung nach meiſterhaft, ohne alle Sprünge und Unnatürlichkeit in das Ganze eingeflochten. Aber Rinaldo verläßt ſie, wie ſie glaubt, freiwillig. Ihre verſchmähte Liebe verwandelt ſich in Zorn und Rachſucht; ſie trachtet nach ſeinem Tod, doch verſchmäht ſie ihre frühern Zauberkünſte. Aber ſie geht zu dem Hülfsheer, das den Sarazenen von Egypten zukommt, macht die tapferſten Führer mit ihrem Unglück und ihrer Kränkung bekannt und begeiſtert alle für ihre Sache dadurch, daß ſie ſich mit ihren Schätzen demjenigen zur Gemahlin anbietet, der ihr den Kopf des Rinaldo bringt. Sie ſelbſt kämpft in der letzten großen Schlacht und in dem Gewühl ſteht ſie plötzlich vor Rinaldo. Ihre Augen zittern, Froſt und Gluth wechſeln in ihrem Herzen, der Zorn kämpft mit der immer noch lebendigen Liebe und kämpft immer ſchwächer; dreimal ſetzt ſie den Bogen an und dreimal ſinkt der Arm wieder. Zuletzt ſchnellt ſie im Unmuth den Pfeil los und wünſcht ihn doch ſogleich wieder zurück. Aber da er des ſchwachen Geſchoſſes wenig achtet, erhält der Zorn in ihr die Oberhand;

sie drückt alle ihre Pfeile auf ihn los und mit jedem Schuß wird ihr Herz wieder milder. Alle ihre Ritter sind gefallen, sie flieht beschämt und vernichtet an einen einsamen Ort und will sich tödten. Aber Rinaldo, der ihre Flucht bemerkt hatte, eilt ihr nach, und fällt ihr in den Arm, als sie sich grade mit dem Pfeil die Brust durchbohren will. Er sucht sie zu versöhnen und bietet ihr sein Herz an. Ihr Zorn löst sich in Wehmuth auf, aus welcher die alte Liebe mit frischer Kraft emporglüht.

Die schönste und zarteste Geschichte ist die der Erminia, in welcher Tasso durch einen meisterhaft angebrachten Contrast von Begebenheiten und Empfindungen die schönsten Seiten einer echten Weiblichkeit herauszuschildern weiß. In ihr wie zum Theil in der Geschichte der Armida hat er zuerst und allein unter allen italienischen Epikern den natürlichen Zauber jungfräulicher Grazie als ein mächtiges episches Motiv angebracht. Wäre er nur diesen Grundsätzen einer natürlichen Entwicklung durch das ganze Gedicht treu geblieben! Erminia lernt Tankred bei einer für sie schrecklichen Begebenheit, der Einnahme von Antiochia, wobei ihre fürstlichen Eltern getödtet werden, kennen. Die zarte Rücksicht und Ehrfurcht, die der Sieger in der Behandlung der verlassenen Jungfrau zeigt, erweckt in dieser Achtung und Neigung, woraus nach und nach die glühendste Liebe hervorgeht. Beide werden getrennt. Erminia kommt nach Jerusalem zu Aladin, dem wüthendsten Feind der Christen, und muß daher ihre Liebespein still in sich verschlossen bewahren. Diesen Contrast hat Tasso zu einer vortrefflichen Scene zu benutzen gewußt. Erminia steht mit Aladin auf der Zinne des Thurms, um die ankommenden Feinde zu sehen; sie erkennt Tankred, und Seufzer und Thränen stehlen sich, ehe sie es hindern kann, aus Brust und Augen, und in der Verwirrung sich zu verrathen, wird sie über und über mit Röthe übergossen. Aber nun soll sie dem strengen Aladin erklären, wer jener Ritter sei, sie soll den Namen desjenigen aussprechen, der ihr ganzes Herz erfüllte, und mit echt weiblicher Verschlagenheit weiß sie schnell ihrem hervorbrechenden Gefühl eine andre Deutung zu geben und stellt den Tankred als den Hauptfeind der Mahomedaner dar, der auch ihr schon so viel Unglück verursacht habe. Ungemein zart ist nachher im Fortgang der Erzählung dargestellt, wie Erminia so

oft auf die Zinne des Thurms geht, den Geliebten aus der Menge herauszusuchen, wie sie mit Angst seinem Zweikampf mit Argante zusieht, wie jeder Schwertstreich ihr Herz erschüttert, wie sie sein Blut fließen sieht. Sie glaubt, sie allein könne ihn heilen, sie muß ihn sehen, ihn pflegen. Die Scham und weibliche Furcht kämpft lange mit der Liebe; endlich beschließt sie in der Nacht ins Lager zu schleichen. Nach langer Wahl in der Ausführung dieses Plans legt sie heimlich die Rüstung der Clorinde an, und von einem verschwiegnen Führer begleitet, macht sie sich zu Pferd auf den Weg. Aber wie drückt die schwere Rüstung die zarten Glieder, wie ängstigt sie die Nacht und das ungewisse Abenteuer, wie pocht ihr, als sie an das Thor kommt, das Herz aus Furcht erkannt zu werden! Dies Alles muß man in den herrlichen musikalischen Versen des Tasso lesen; auch wie sie, von Liebe gespornt, sich zu weit gegen das christliche Lager vorwagt, wie das Blitzen ihrer Waffen im Mondschein sie verräth, und wie sie, von einer Abtheilung der Feinde verfolgt, voll Scham, Trauer und Sehnsucht tagelang flieht und sich nicht eher von ihrer Angst erholt, als bis sie in einem ganz abgelegnen Thal von einer armen Hirtenfamilie erfährt, daß da nie ein Krieger hinkomme. Hier hat der zu der Stimmung des Dichters so ganz passende Gegenstand diesen vollständig ergriffen, das Gefühl konnte in der Handlung selbst ganz befriedigt aufgehen und Alles gestaltete sich natürlich zur epischen Form. Weniger natürlich und ein Fehler der überschwenglichen Romantik ist, daß Erminia später dem Schildknappen des Tankred ihre Liebe zu dessen Herrn ganz offen in einer langen Unterredung erklärt, sowie auch ihre rhetorischen Klagen, als sie denselben verwundet und hülflos antrifft.

In allem bisher Angeführten hat Tasso die Richtung seiner Vorgänger von Pulci an zum Schluß gebracht. Sie war aber auch, das Romantische zum Theil ausgenommen, von dem Einfluß der Kirche unabhängig. In dem Element aber, das ihm die Kirche gab, ist sein Gedicht völlig wieder auf den Punkt zurückgekehrt, wo die frühsten italienischen Epen waren, so daß wir in der vollständigen Geschichte der Epik einen Kreislauf gewahren, der sich, wenn nach Tasso weitere Bearbeiter vorgekommen wären, noch einmal in einer höhern Potenz wiederholt hätte. Zugleich waren

aber diese weitern Bearbeiter der Epik nicht möglich, theils weil auf der andern Seite Alles erschöpft war, und theils weil die Reaktion in Italien gegen die neuen Ideen und die Reformation in die Poesie so gut wie in alle andern Verhältnisse eine tödtliche Lähmung brachte. Wir haben in seinem Leben gesehen, wie die erschreckte Hierarchie alle geistigen Zustände überwachte und alle Bewegung hemmte, wie sie die Völker in den alten Zustand zurückzureißen und mit Gewalt das Mittelalter festzuhalten suchte. In Italien, wo ihr dies am vollständigsten gelungen war, hatte sie die fortschreitende bewegliche Gegenwart sowol im religiösen als im poetischen Gebiet gänzlich verschlossen. Wäre die geistige Befreiung so fortgeschritten, wie sie vor Tasso im Gang war, so hätte dies zu einer neuern noch blühendern Epoche der italienischen Literatur führen können, zu welcher die Dichter des 16. Jahrhunderts nur die Vorkämpfer gewesen wären. Aber grade im Kunstepos, wo die Dichter den fremdartigen Einflüssen am meisten unterworfen sind, läßt sich am deutlichsten bemerken, mit welcher Strenge die Kirche zum Mittelalter zurückführte und die geistige Bewegung abschnitt. Während bei den frühern Epikern ein völliges Abstreifen des Mittelalters nach und nach erreicht wurde, hat sich Tasso wieder ganz in dasselbe versenkt; während Pulci im plastischen Theil seines Gedichts noch im Mittelalter wurzelte, aber dabei die ganze spekulative Aufregung seiner Zeit aufnahm und laut bekannte, während Ariost, sogar als Fortsetzer des Bojardo, sich ganz vom Mittelalter lossagte und immer mit seiner ganzen Kraft nach einer freiern Zukunft hindrängte, deren Keime sich schon in allen Sphären regten: blickte man zu Tasso's Zeit schon nicht mehr vorwärts, sondern rückwärts, und er selbst hatte sich als Dichter gegen seine Gegenwart schon völlig abgeschlossen; sein Gedicht hat nur zwei Elemente, das der Handlungen, welches im Alterthum, und das der Empfindungen, welches im Mittelalter wurzelt. Von den tausend Anspielungen auf die Gegenwart, die wir bei Ariost in allen Gesängen finden, in seinen Anführungen von Zeitereignissen, neuern Erfindungen und Entdeckungen, Begebenheiten seiner Tagesgeschichte, des neuen Kriegswesens, neuerer Dichter, Manufakturen, von dem Allem findet sich in Tasso nicht die leiseste Spur. Dies war der merkwürdige Einfluß und die Frucht der

Anstrengungen der Kirche in Italien. Selbst Tasso, der sich im freien Reich der Dichtkunst bewegte, der dem neuen Treiben zugethan war, der die platonische Philosophie, die sechzig Jahre früher der Hierarchie und Aristotelik den Stoß versetzt hatte, in sich aufnahm, mußte sich den Gesetzen des Stillstands fügen. Sein Gemüth war stärker als sein Geist, und die Erziehung seiner Kindheit gab der Kirche einen leichten Sieg. Während er aber in späterer Zeit darüber in einen gefährlichen Zwiespalt gerieth und zuletzt als ein Opfer des gewaltsamen Widerstoßes und Zurückreißens in das alte Geleise fiel, verschaffte er sich selbst doch wenigstens zur Zeit seiner epischen Dichtung, die grade auch in die höchste jugendliche Steigerung aller seiner Gefühle fiel, Ruhe vor allen ablenkenden, unsichern, vorwärts drängenden Tendenzen, und wandte sich ganz zum Mittelalter, das ihm etwas Festes, Haltbares', ein abgerundetes Bild gab. Daß dies nach seiner Richtung doch nicht ganz ohne Mühe geschah, erkennt man an seinem sorgfältigen Studium der Geschichtswerke und Specialbeschreibungen des ersten Kreuzzugs und an seinem genauen, oft wörtlichen Festhalten an denselben.

Aber dieses Abschließen von der Gegenwart und völlige Versenken in das vor der Anschauung feststehende Mittelalter gab dem Gedicht manche Eigenschaften, die es durchaus von den Epen der frühern, mit dem Alterthum eben so gut bekannten Dichter unterscheidet und die unter den Händen einer schöpferischeren Kraft etwas Großes hätten hervorbringen können. Der Gegenstand wie Tasso's Gefühl hielt ihn mit gleicher Macht am Mittelalter fest; das Antike, welches allein hätte zerstreuen können, wurde durch das romantische Gewand erst der mittelalterlichen Idee gerecht gemacht, und da es nie Stoffe hergab, sondern nur Formen und Einkleidungen für schon vorbestimmte historische Charaktere, so diente es nur, den Ernst und die Würde des Gedichts zu erhöhen, ohne der die ganze Dichtung hauptsächlich leitenden Empfindung im Geringsten Abbruch zu thun. Unveränderlich steht das Mittelalter und nicht nur im Allgemeinen, was bei den frühern Epikern auch der Fall war, sondern ein ganz organisirter, feststehender, abgerundeter Stoff aus demselben dem Dichter vor Augen, und zwar grade der Stoff, worin sich die ganze Richtung des Mittelalters am deutlichsten aussprach,

der die That enthielt, in welcher sich das Mittelalter erschöpfte und zu Ende brachte, die aber auf der andern Seite der geistigen Richtung alle jene Sagen, Gesänge und Epen hervorrief, in welchen sich der ganze große Kampf von der Völkerwanderung an noch einmal aufrollte. Denn die Kreuzzüge sind der große Mittelpunkt zwischen den beiden Bewegungen; da wo die materielle aufhörte, fing die geistige an, und die beiden entgegengesetzten Punkte in der Peripherie dieses Mittelpunkts sind die Völkerwanderung und die Reformation. Das Festhalten an diesem abgegrenzten, in sich organisirten Stoff brachte nun Tasso dem Alterthum näher als irgend einen andern Epiker. Er strebte daher besonders, wie wir auch schon aus seinen Discorsi gesehen haben, nach Einheit, Ordnung und Regelmäßigkeit, während wir seine Auffassung und Durchdringung des stabilen Mittelalters durchaus in der Gläubigkeit, Innigkeit, dem festen und sichern Hervorheben der Gegensätze, dem klaren Heraustreten der Figuren, der gegenseitigen Hebung und Mäßigung des historischen und romantischen Elements und in seiner entschieden ausgesprochenen Parteilichkeit und Orthodoxie sehr deutlich erkennen.

Das letztere ist hier besonders zuerst hervorzuheben, indem die Gerusalemme nicht bloß im Allgemeinen eine katholische Färbung an sich trägt, wie das bei den frühsten Epen im natürlichen und unbewußten Zusammenhang mit der allgemeinen Sinnesart stand, sondern weil der Dichter mit seiner Zeit so mit aller Gewalt in die devote Stimmung hineingebracht, von jedem Widerspruch gegen die Kirche, von jedem etwas freiern Ergehen und Abschweifen zurückgeschreckt wurde, und dadurch dieser äußere Zwang mit der innern Wahl des Stoffes so genau zusammenfiel, daß man in allen Momenten des Gedichts das geflissentliche und ängstliche Zurückkehren in die alten Fesseln wahrnimmt. Wir sehen hier wieder ganz hervorstechend und deutlich markirt den alten Kampf der katholischen Christenheit gegen das Heidenthum, um dieses auszurotten oder zu taufen, und so sehr Tasso in der poetischen Form und dem Gehalt sich dem alten Epos zu nähern suchte, so wenig kann er sich doch des wesentlichen Unterscheidungsmerkmals zwischen Alterthum und moderner Zeit entschlagen, das ihn ganz beherrscht. Wenn die poetisch dargestellte Veranlassung des trojanischen Kriegs, die Verletzung des

heiligen Gastrechts, wenn die ausschließliche Theilnahme der Griechen an dem Nationalzug, ihr Haß gegen alles Nichtgriechische, dem sogar ihre Götter nachzugeben gebeten werden, die höchste Einfachheit, einen engen Gesichtskreis, streng gezogne Grenzen des Vaterlands, der Nationalität, der Volkssitte und des religiösen Glaubens bezeichnet: so hat hier ein christlicher Religionskrieg Alles ins Unendliche erweitert, sowol in materieller Breite, als in ideeller Höhe; Vaterland, Nationalität, heimische Sitte geht in dem Christenthum auf, unter dem christlichen Banner vereinigen sich die verschiedensten Völker, um symbolisch einen Kampf auszufechten, der eigentlich ein ideeller ist und im Himmel gegen die widerstrebende Hölle geführt wird. Die Taufe ist ein Hauptmoment, und wenn die frühern Epiker diesen Akt, bloß weil er ihnen von ihren Originalen überliefert war, aufnahmen und viele derselben ihn theils ironisch behandelten, theils mit kühnem Ernst gegen die angenommene Wirkung desselben protestirten, so ist Tasso ganz wieder in die stabile Gläubigkeit zurückgekehrt, welche die Kirche damals im Allgemeinen in Italien erringen wollte. Clorinde, die von christlichen Eltern in Aethiopien abstammt, aber nicht getauft wurde, auch ihr ganzes Leben hindurch die Christen aufs Tödtlichste haßt und zur Verfolgung und Vernichtung derselben am thätigsten ist, verlangt sterbend plötzlich die Taufe, „der Himmel selbst erweckt in ihr den Geist des Glaubens, der Liebe und Hoffnung, und will sie, die in ihrem Leben eine Rebellin war, im Tode zu seiner Magd machen.“ Und kaum fühlt sie das Taufwasser, das der bis zum Weinen gerührte Tankred ihr in einem Helm bringt, so ist sie selig. Dies ist die vollkommne Rückkehr zum Mittelalter, über welches sich die frühern Dichter kaum erhoben hatten. Auch vorher schon während ihres ganzen Heldenlaufs ist ihre Taufe eine Hauptangelegenheit des Himmels. Ihr Retter und Erzieher Arsete wird zweimal von bösen Träumen gequält und hart bedroht, wenn er der Kirche nicht ihr Eigenthum zurückgebe. Auch die Zauberin Armida gelangt nicht eher zur Ruhe, als bis sie sich zur Taufe bequemt.

Damit hängt ganz natürlich der Ketzerhaß zusammen, dessen öfterer Ausbruch in dem Gedicht nur ein Widerhall der allgemeinen Stimmung zur Zeit des Dichters war. Dieser von der

Kirche aufgedrungene und damals besonders erregte und überwachte Ketzerhaß erlaubte ihm leider nicht, die Sarazenen von einer würdigen Seite darzustellen, und so sehr diese Einseitigkeit stört, so trifft der Tadel nicht ganz den Dichter, da er hier am wenigsten frei handeln konnte. Die Sarazenen hatten so gut eine Religion, die sie zu hohen Thaten begeisterte, als die christlichen Ritter, sie glaubten eben so gut an einen himmlischen Schutz, beteten mit demselben Vertrauen in ihren Moscheen zum großen Vertheidiger ihres Glaubens, sie hielten sich auch für Diener des wahren Gottes, dessen Werk ihr Sieg, dessen Strafe ihre Niederlage war. Wenn Tasso ihre Religion mehr respektirt und ihre daraus hervorgehende Begeisterung aufgefaßt und dargestellt hätte, so würde er seinem Epos einen weit höhern Schwung, mehr Wahrheit, Lebendigkeit, den einzelnen Figuren mehr Interesse verliehen und doch grade dadurch das Uebergewicht des Christenthums weit besser haben hervorheben können. Aber das wäre im damaligen Sinn nicht katholisch gewesen. Doch wie gesagt, diese einseitige Parteilichkeit hat dem Gedicht sehr geschadet, und wir können mit Sismondi nicht übereinstimmen, wenn er behauptet, es sei nothwendig gewesen, den Aladin hassenswürdig zu schildern, weil sonst die Mahomedaner interessanter als die Christen gewesen wären, und besonders die letztern als eine Räuberbande dagestanden hätten, welche ohne alles Recht ein ganzes Land verwüstet und einen alten Monarchen und ein unschuldiges Volk hingewürgt hätten; Tasso habe im Gegentheil die Christen als ein Heer von Helden dargestellt, welche unter einem tugendhaften Anführer kommen, um aus den Händen der Ungläubigen ein durch die Geburt und den Tod Gottes geheiligtes Land zu befreien. Die Geschichte hat freilich jetzt eine andre Ansicht über die Kreuzzüge erlangt, aber Tasso konnte im 16. Jahrhundert, wenn er die Handlung nur gehörig einleitete und motivirte, durch eine bessere und edlere Stellung seiner Sarazenen durchaus nicht eine solche Gefahr laufen und seine christlichen Helden wurden durch die Erhebung der Besiegten nur mehr gehoben. Er hat aber im Gegentheil ausschließlich die Ritter in das Licht der Tugend, des Edeln und Großen gestellt, und es scheint, als hätte in ihm unwillkürlich die Nebenidee vorgeherrscht, durch das ganze Gedicht die wohlthätige Wirkung des

Christenthums auf die ganze Bildung und Kultur des Menschengeschlechts symbolisch darzustellen; nur kommen durch die Sentimentalität und Schwärmerei des Dichters, wie wir später sehen werden, die Christen in der Ausführung dieser Idee zu kurz, indem sie durch ihr Vorrecht als Ausgewählte des Himmels, durch die von einem allmächtigen Wesen beschlossene und leicht auszuführende Eroberung von Jerusalem selbst weniger zu thun haben. Goffredo vereinigt alle Vorzüge eines weisen, gerechten und tapfern Heerführers, dessen Einsicht noch die Engel im Traum zu Hülfe kommen, dessen Wunden ein Engel aufs schnellste heilt und der bei dem letzten Sturm auf Jerusalem die ganze unüberwindliche Schaar der Heiligen auf seiner Seite hat. Peter der Eremit ist immer als ein Mann voll hoher Würde und heiligen Ernstes hingestellt, obgleich er grade bei den Gelegenheiten, wo die Entwicklung beider Eigenschaften höchst nöthig gewesen wäre, sich nicht sehr damit bemüht. Rinaldo und Tankred sind großmüthig, tapfer, voll Ruhmbegierde und in ihren Reden immer für die Sache des Christenthums begeistert. Während so alle christlichen Ritter immer von hohem Muth und Geist beseelt sind, sind auf der andern Seite „die Sarazenen wild, wüthend, trunken von Blut, blind und dumm aus Zorn" (IX, 44), sie werden avari, ladroni und mercenari genannt, ihre Führer als wahre Ungeheuer hingestellt, Aladin besonders als hassenswerth, von beständigem Haß gegen die Christen beseelt, voll Grausamkeit, die kaum durch das Alter etwas gemildert ist, voll Tyrannenfurcht vor seinen christlichen Unterthanen; Argante voll brutaler Wuth und unbändiger Lust am Morden. So wird denn auch Soliman eingeführt: „Unter allen Rebellen gegen Gott war damals keiner wilder und würde auch kein wilderer gefunden werden, selbst wenn die Erde zu einem neuen Verbrechen noch einmal ihre Giganten erzeugte." Der Zauberer Ismeno war erst Christ, dann Mahomedaner, kennt beide Religionen nicht, verwechselt oft die eine mit der andern, ist von beiden ausgestoßen und ein recht eigentliches Werkzeug der Hölle. Ganz der Jesuitenerziehung des Dichters angemessen und hierher gehörend ist auch die Idee, welche dem Goffredo eingegeben wird, daß den Worten eines Menschen kein Glaube zu schenken sei, der selbst nicht den Glauben an den christkatholischen Gott habe.

Bei einer solchen Auffassung der zwei gegen einander kämpfenden Parteien wird das Kunstinteresse immer durch diese Nebenidee gestört und die Wirkung des Gedichts muß eine ganz andere sein als die der Iliade. Dort kämpfen die Griechen gegen ein geachtetes Volk, gegen göttliche Helden, die von den Göttern gleichfalls geliebt und geehrt sind, also durchaus würdige, ebenbürtige Gegner. Wir nehmen den lebhaftesten Antheil für beide Parteien, wir wünschen jeder den Sieg und der vom Schicksal beschlossene Untergang der Troer ist im höchsten Grad tragisch. In dem Tasso'schen Untergang Jerusalems ist durchaus nichts Tragisches. Ein Volk wird besiegt, das uns von Anfang an als ein niedriges Gesindel voll Lug und Trug war verächtlich gemacht worden, dem keine unsterblichen Götter hold sind, und das eine solche Gnade auch gar nicht verdienen würde, sondern dem die schmuzigsten Dämonen des Tartarus und der Hölle Muth und Geist einhauchen, nur um die Herrschaft Christi zu stören; eine Rotte wird besiegt, die gleich unserm Abscheu preisgegeben war. Der Fehler von dieser Seite ist, daß Tasso nicht das oberste rein christliche Princip aus seinem Gedicht weggelassen hat, wodurch allein selbständige Handlung in das Ganze gekommen, die Helden ebenbürtig, von gleichem Interesse geworden wären und auf gleiche Art achtunggebietend hätten geschildert werden können.

Ich kann nicht umhin, hier eine kleine Betrachtung über die Behandlung des christlichen obersten Princips in epischen Gedichten überhaupt und in der Gerusalemme einfließen zu lassen. Ich muß aber, wie ich auch schon bei Dante's Divina Commedia gethan habe, gleich im Allgemeinen erklären, daß ich die Einführung des christlichen Gottes als handelnd in einem erzählenden Gedicht oder auch beschreibungsweise für ganz unzulässig erkläre, weil dadurch das rein menschliche Interesse, für welches wir doch in poetischer Hinsicht allein einen Sinn und Maßstab haben, ganz aufgehoben wird, und weil der durch das Christenthum zur höchsten geistigen Reinheit geläuterte Begriff Gottes der Poesie auch nicht die geringste erfaßliche und benutzbare Seite darbietet. Die Fehler, welche die Einführung Gottes als einer in menschlichen Angelegenheiten menschlich mithandelnden Person in einem Gedicht hervorbringt, greifen in der Gerusalemme

in alle Situationen so tief ein, daß dieselbe fast als der einzige Fehler, wenigstens als die Hauptquelle aller übrigen betrachtet werden kann. Der Kampf um Jerusalem ist eigentlich ein Kampf des guten und bösen Princips. Fast alle Hauptmomente liegen außerhalb menschlicher Macht und Einsicht. Dadurch zerfallen die Menschen, wenigstens die Christen, in Nichts und werden sehr untergeordnete Diener, bloße Objekte, welche geistige Begriffe symbolisch veranschaulichen sollen. Sie sollen für Gott ein Land erobern (ich bleibe bloß bei den Vorstellungen des Gedichts) das schon Gott gehört, das ihm von der Hölle geraubt worden war, auf das sie weiter kein Recht haben, als es für den Dienst Gottes zu nehmen und zu behaupten. Es ist also hier ein Kampf Gottes gegen die Hölle, für welchen sich die Menschen interessiren müssen (sie werden sonst sogar in Träumen geplagt), während die griechischen Götter sich um den trojanischen Krieg interessiren, weil sich dort Menschen bekämpfen.

Da also die Menschen hier als sehr untergeordnet wegfallen, mußten die zwei Principien als eigentlich handelnd dargestellt und ihre Handlungen vor die sinnliche Anschauung gebracht werden, und hier liegt die Unmöglichkeit und der Fehler, indem der Dichter weit über die Grenzen nicht nur der Poesie, sondern überhaupt aller christlichen Kunst hinausgegangen ist; abgesehen davon, daß der katholische Kultus einen Dualismus in der hier angenommenen Art eigentlich nicht anerkennt und der Teufel wol, wie bei Dante, in ohnmächtigem Widerstrebungsversuch ganz allegorisch, nicht aber als mächtiger König mit seinem Hofstaat dargestellt werden konnte. Am widrigsten klingt uns die poetische Beschreibung Gottes, seines Sitzes und seiner Wirkung, und der Dichter konnte auch, wenn sein Bild nur einigermaßen poetisch sein sollte, nur durch Allegorien, Gegensätze und Negationen sich dem Gegenstand nähern. Gott sitzt in der höchsten Himmelssphäre, soweit über den Sternen, als der Raum von den Sternen bis zur untersten Hölle reicht, über den Grenzen der engen Welt, wohin weder Sinn noch Vernunft reicht, und ordnet Alles gerecht und gut, und auf dem erhabnen Thron der Ewigkeit glänzt er mit drei Seiten in Einem Licht. Unter den Füßen hat er als demüthige Diener das Schicksal und die Natur; um sich hat er unzählige Unsterbliche und vom Gesang der Seligen

ertönt die himmlische Burg. Er sieht herab und betrachtet das christliche Heer und die Helden mit dem Blick, der die geheimsten Gefühle durchschaut. Er sieht Alles, weiß Alles, was vorgehen wird, und schickt seinen Engel Gabriel ab, die Zusammenberufung der Führer und den Beginn des Kriegs zu befehlen (I, 11. 12). Ein andermal, als es ihm die Hölle mit ihrer planvollen und klugen Rührigkeit und die Tapferkeit der Sarazenen zu arg machen und beinahe daran sind, die träumerischen und verliebten Ritter aufzureiben, ruft Gott den heiligen Michael, der in diamantner Rüstung glänzt, und sagt ihm: „Siehst du nicht, wie die Schaar des Avernus meine geliebte theure Armee wegrafft? Sag' ihr, sie solle die Kriegssorge den Kriegern lassen, denen sie zukommt, und nicht das Reich der Lebendigen und die Himmelsgegenden beunruhigen und vergiften. Sie sollen zur Finsterniß des Acheron, ihrer würdigen Wohnung, und zu ihrer gerechten Strafe zurückkehren; dort mögen sie sich selbst und die Seelen des Abgrunds quälen." Welches Durcheinandermengen von Begriffen und Bildern, von christlicher und heidnischer Mythologie, um das höchste Wesen darzustellen, das uns das Christenthum nur mit dem reinsten Geist erfassen lehrt; und wie ängstlich hat der Dichter die ganz unpoetische Dreieinigkeit und Allwissenheit hereingebracht, um seinen Gott, der sonst für seinen poetischen Zweck gar zu menschlich schwach geworden wäre, durch diese Attribute wieder zur christlichen Höhe zu bringen!

Gegen die Allmacht Gottes kommt nun die Schilderung des Teufels sehr ins Gedränge. Er soll doch auch als eine Macht, als ein Wesen geschildert werden, das auf die Vorstellung des Lesers einen mächtigen Eindruck hervorbringe. Tasso nimmt daher wieder seine Zuflucht zu einer langen ganz unpoetischen Beschreibung der Person und Umgebung des Satan, wobei er ihm alle widrigen sinnlichen Eigenschaften andichtete, die nur sonst einen Menschen ekelhaft machen können und die der Aberglaube oder die Symbolik von diesem eingebildeten Wesen nach und nach erfunden hatten. Alles dies kann ihm aber, so sehr auch der düstre Klang der Verse zu Hülfe genommen wird, nicht den Begriff von Macht und Würde erwecken, und sein Widerstand gegen eine unendliche Macht, der Nichts in der Welt widerstehen kann, gibt ihm nicht Größe, sondern zeigt nur deutlich seine

Nichtigkeit. Seine Benennungen und Schilderungen deuten übrigens nur auf seine physische Ausdehnung und Stärke, die im ganzen Verlauf des Gedichtes nicht in Anwendung kommen kann. Im Anfang des 9. Gesangs wird er il gran mostro infernal genannt, sonst auch sehr unpassend Pluto. So folgt Tasso zum Theil der Christiade des Vida, theils der Claudianischen Beschreibung des Pluto. Aus dem Letztern, dem unerbittlichen Bruder des Zeus, den die Griechen mit soviel Größe und Majestät ausgestattet hatten, mußte natürlich der orthodoxe Dichter ein schmuziges, widerliches Ungeheuer machen. Es ist mit fürchterlichen Hörnern bekleidet, und hat selbst auf seinem Thron sitzend eine solche Höhe, daß der Atlas neben ihm nur als ein Hügel erschiene. Schrecken und Hochmuth vermehrt seine Majestät, die Augen sind roth, von Gift triefend, und schimmern wie ein Unglück verkündender Komet, ein schmuziger Bart hängt auf die zottige Brust, und wie ein tiefer Schlund öffnet sich der von schwarzem Blut befleckte Mund; schwarzer, stinkender Hauch entströmt diesem Mund, wenn er spricht. Die tartarische Trompete ruft zum höllischen Rath, zu welchem sich ganz unpassender Weise, aber der damaligen katholischen Ansicht gemäß alle griechischen Ungeheuer und Gottheiten der Unterwelt versammeln, um den Mahomedanern gegen ein christliches Werk beizustehen: die Harpyen, Centauren, Sphinxe, Gorgonen, Scyllen, Hydren, Chimären, Polypheme, Gerione, alle mit scheußlichen Gestalten. Man sieht aus der Nothwendigkeit, in welche diese modernen Dichter versetzt sind, Bilder aus der griechischen und jüdischen Mythologie herüberzunehmen, daß das Christenthum mit seiner Läuterung und Vergeistigung aller Begriffe und Gefühle sich selbst zum Gegenstand der Poesie nicht hergeben mag und auch nicht kann. Wie es aber ganz der hierarchischen Ansicht des Mittelalters gemäß ist, daß Alles, was nicht katholisch ist, der Hölle verfällt, so breitet sich also Satans großes Reich über Asien und Afrika aus. Er ärgert sich aber jetzt, daß Christen es erobern und das christliche Reich ausdehnen wollen, daß also seine Idole umgeworfen, seine Altäre in christliche verwandelt werden sollen, daß ihm kein Weihrauch und Myrrhen mehr geopfert werden soll. So sind alle Ideen durch einander geworfen.

Ferner verursacht die Natur beider Principien in ihrer Beziehung zu den Menschen der Poesie unübersteigliche Hindernisse, da beide als die hauptsächlich Handelnden, die Hauptmomente Bedingenden dargestellt sind und doch nicht auf den irdischen und poetischen Schauplatz eingeführt werden können. Der christliche Gott steht zu hoch über den Menschen, als daß er mit ihnen unmittelbar verhandeln könnte. Dies muß also durch das Medium der Engel geschehen, die in poetischer Hinsicht überaus langweilig sind. Sie können nie selbständig auftreten, sind nur Diener des höchsten Wesens, symbolisiren eigentlich nur die Aeußerung des allmächtigen Willens Gottes, der mit seinem Gedanken eins ist und folglich außer aller Zeit und aller Anschauung. Sie müssen warten, bis sie gesandt werden, und dürfen nie über den kurzen Auftrag hinausgehen. Sie sind lauter Merkure und dieser ist die uninteressanteste Gottheit der Alten. Ihr ganzes Wirken auf der Erde ist daher sehr trocken; um ihnen nur einige Wärme zu verleihen, muß Homer copirt werden, und dies gibt denn gar eine widerliche Vermengung. Wegen dieser Engel erfährt man auch bei Tasso oft die nämliche Sache dreimal, erst wenn Gott den Auftrag gibt, dann wenn der Engel ihn den Menschen ausrichtet, was gewöhnlich im Traum geschieht, und dann noch einmal, wenn die Sache sich so zuträgt, wie sie verkündet war. Wie lebendig ist dagegen die Mitwirkung der homerischen Götter; sie werden zu jeder That zu Zeugen aufgerufen, sind überall gegenwärtig mit der ganzen Kraft, die ihnen nach ihrer Stellung verliehen ist. Sie nehmen warmen Antheil an dem Schicksal der Menschen, und dieser ist gut motivirt, denn er ist ihr Vortheil und hat ihre Dankbarkeit zum Grund; sie lieben die Frömmsten und die ausgezeichnetsten Helden. Der griechische Held erkennt aber auch sogleich seine Gottheit, wenn sie zuweilen vom Olymp herabsteigt, um ihren Liebling mit höherm Muth zu erfüllen oder von der unbesonnenen That des Zornes abzumahnen. Dies zeigt im schönsten Licht die kindliche Frömmigkeit des Alterthums, das die Hülfe der Götter zu jeder Unternehmung ansprach und derselben gewiß war, das jede gute Idee, jede außerordentliche That dem Einfluß der Gottheit zuschrieb und sich auch in der Benennung und Bezeichnung derselben nie irrte und nie irren konnte; denn diese Gewißheit lag

tief begründet in dem Bewußtsein, dieser Gottheit immer wohl gedient zu haben. Die christlichen und mahomedanischen Helden aber in dem Tasso'schen Gedicht werden von fremden Maschinen besucht und bedient; die Sarazenen von christlichen, jüdischen oder gar zerfetzten griechischen Ungeheuern, von denen sie gar nichts wissen können und von welchen sie sich erst eine lange Lebensgeschichte müssen erzählen lassen (Ges. X, 19), um zu erfahren, mit wem sie zu thun haben. Diese Vermengung aller Ideen, Zeiten und Standpunkte, diese Hauptkrankheit, woran fast jedes große poetische Werk der romanischen Völker leidet, wird immer die echte Kunstproduktion stören, so lange das Christenthum nicht von den Dichtern in seiner ganzen Reinheit aufgefaßt ist, so lange es noch durch das Medium der katholischen Mythologie der Natur der heidnischen Religionen so nahe gebracht wird, daß die Dichter, die sich auch von dem Alterthum nähren müssen, die geistige Scheidewand nicht mehr erkennen und die antike Kunst zu erreichen glauben, wenn sie die heilige Dreieinigkeit in ihren Versen vorführen, weil bei den Griechen Zeus handelt. Nur der Mensch kann der höchste Gegenstand der Poesie sein, und da wir den christlichen Gott und seinen nach und nach zu einem lebendigen und mächtigen Wesen zugeschnittnen Gegensatz, den Teufel, niemals in den Kreis menschlicher Schicksale und Schwächen herabziehen können, wie die Griechen ihre Götter, so dürfen sie durchaus keinen Platz in der erzählenden und darstellenden Poesie finden, selbst nicht in der rohen und sinnlichen Form, die sich die im Mittelalter herrschende Art von Christenthum von dem höchsten Wesen gebildet hat. Dies ist statt einer Nachahmung grade vielmehr eine Entfernung von der antiken Kunst der Griechen, deren feiner Sinn alles Fremdartige ausschloß, was das reine Kunstgebilde nur irgend stören konnte. So lange wir nicht rein christliche poetische Produktionen haben wie die Griechen ihre rein griechischen (und die germanischen Völker haben solche), so lange kann von einem Kunststreben zu der Höhe der antiken Muster keine Rede sein. Aus einem rein christlichen Gedicht müßte aber Alles ausgeschlossen sein, was das Christenthum zum rein geistigen Begriff erhoben, aller Sinnlichkeit entkleidet, aus aller Anschauung entrückt hat, was also nichts weniger als poetisch ist; am wenigsten dürften fremdartige

Vorstellungen, Bilder und Allegorien zu Hülfe genommen werden, um solche Begriffe für die Poesie gerecht zu machen. So allein läßt sich die reizende Harmonie aller Theile, die innere Vollendung des Ganzen erreichen, die bei den Griechen in so hohem Grade herrscht, bei ihren ersten und eifrigsten Nachahmern aber, den Italienern des 16. Jahrhunderts, ganz verfehlt ist.

Bei Tasso hat nun, meiner Meinung nach, Nichts mehr Schuld an der Disharmonie und Unklarheit in seinem Gedicht, als daß er das höchste Wesen als handelnd einführte, wodurch nicht nur alles menschliche Interesse in den Hintergrund geschoben wird, sondern Gott mit sich selbst oft in Widerspruch geräth. Er erobert das gelobte Land als ihm zugehörend durch die Hand der Ritter; die Sarazenen, die sich ihm widersetzen, gegen ihn empören, sind also vom Teufel inspirirt und unterstützt, und dieser, der eigentlich eine Negation ist, wird dadurch zu einem mächtigen Wesen, dessen Widerstand gegen den göttlichen Willen lange Zeit Erfolg hat. Der ganze Begriff von Gott, besonders von seiner Allwissenheit und Allmacht, kommt ins Gedränge, sobald sich dieser zum Gebrauch der Poesie menschlich um menschliche Dinge kümmern muß. Satans Macht wird freilich nur dadurch anschaulich, daß Gott ihn so lange gewähren läßt und unthätig bleibt, was eben eigentlich unerklärlich ist, besonders da er der Hölle immer sagen läßt, sie solle die Christen in Ruhe lassen; es bleibt unerklärlich, warum z. B. bei der Bezauberung, womit Armida so viele Ritter vom Kampf abzieht, so daß sogar der Dichter sich darüber verwundert, wie geschickt der Ruchlose selbst die, die für Jesum das Schwert umgürtet haben, in sein Netz zieht, warum da der allmächtige Weltregierer, der ja kurz vorher erst auf die Erde gesehen und seinen Willen der Eroberung Jerusalems kundgethan hat, nun nicht die Ränke der Hölle entfernt, denen die schwachen Menschen unterliegen müssen; warum er die Dämonen nicht verjagt, warum er so lange wartet, bis die Christen am Untergange sind; warum ihm dann erst einfällt, daß die Hölle sich um das christliche Werk nicht zu kümmern habe, während die Dämonen eine ganz andere Macht und Thätigkeit entfalten. Das Verhältniß der Sarazenen zu diesen Dämonen ist ein weit lebendigeres und natürlicheres. Sie kennen den Willen ihres Oberherrn, des Teufels, nur im Allge-

meinen und handeln, weil er mit ihrer Gesinnung übereinstimmt, demgemäß nach eignem Plan und Gelüst. Sie entwickeln in der Handlung auch nicht so viel Bosheit, sondern ihr ganzes Streben geht auf die Vertheidigung von Jerusalem. Auf der Seite der Christen hätten ähnliche Wesen mit höhern Kräften und menschlichen Empfindungen das nothwendige Wunderbare vermitteln können. Dadurch wäre das durch die sinnlich poetische Behandlung herabgewürdigte höchste Wesen ganz aus dem Gedicht weggeblieben, die Hauptmomente der Handlung wären in das Gebiet des Menschlichen, auf den Schauplatz des Kampfes selbst hereingezogen, die Menschen mit ihren Bestrebungen, Leiden und Schwächen außerordentlich gehoben worden, und durch die Beziehungen, freundlichen und feindlichen Verhältnisse der ganz nach menschlichem Muster höhern Wesen unter sich und gegen die Helden hätte die Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit der Charakterentwicklungen ungemein gewonnen. Dies hätte Tasso nach dem Vorgang der frühern Epiker ausführen können, ohne dem Ernst, den er in sein Gedicht legen wollte, im Geringsten Abbruch zu thun, und er hätte dadurch nur um so besser die Griechen erreichen können, die auch nie das höchste, aller menschlichen Anschauung unerreichbare Wesen in ihren Gedichten einführten, sondern dasselbe nur entfernt und geheimnißvoll als das unabänderliche Fatum bezeichneten. Die Zaubrer, Feen, Dämonen, Kobolte, Berg- und Flußgeister, wie sie in Deutschland jeder Gebirgszug in eigenthümlicher Weise besitzt, sind die einzigen übermenschlichen Wesen, die in erzählenden oder epischen Gedichten zur Belebung und Erhöhung der menschlichen Interessen als handelnd eingeführt werden können, weil sie in der dichterischen Behandlung der menschlichen Natur ganz nahe gebracht werden können und gleichsam eine höhere Potenz derselben mit ihren Tugenden und Fehlern, ihrer Kraft und Schwäche sind. Dies allein gibt ihnen Leben und Wahrheit, sie treten aus der symbolischen und übersinnlichen Welt heraus in den Kreis der Anschauung und poetischen Bearbeitung, erhalten dieselben Empfindungen und Leidenschaften, die auch die Menschen beglücken oder quälen, und die Geschichte ihrer Leiden und Freuden gewinnt außer der sinnlichen Lebendigkeit noch den Reiz einer übersinnlichen Kraft und geheimnißvollen Welt. Wir Deutsche haben

in unsern Volksmährchen und Sagen einen überaus reichen mythologischen Schatz, der viel Wärme und Interesse bietet, ganz national und immer noch frisch und lebendig ist, und den man zu jener Zeit, als man den Griechen in der nordischen Edda etwas Ebenbürtiges entgegenstellen wollte, weit eher hätte hervorsuchen, sammeln und poetisch bearbeiten sollen. Die Italiener sind einer solchen heitern Mährchenwelt zugleich mit ihrer Jugend verlustig gegangen; aber da sie überhaupt das Epos entlehnen mußten, so konnten sie, wie das die frühern Dichter vor Trissino gethan hatten, auch diese allein passende Mythologie herübernehmen, und Tasso'n hätte sein eifriges Studium der griechischen Muster besonders hierauf bringen sollen.

Eine weitere Wirkung des allgemeinen Zurückreißens in den faulen Gang des mönchischen Mittelalters sehen wir daran, daß Tasso trotz seiner Studien der antiken Muster und trotz der Abneigung, die sich im Allgemeinen in der italienischen Poesie eben durch die vorherrschende Nachahmung der griechischen Dichter gegen die Allegorie als selbständige Dichtung festgesetzt hatte, dennoch damit umging, sein Gedicht und besonders die etwas kecken Stellen desselben unter den Schutz der Allegorie zu bergen. Er kam freilich erst auf diese Idee, als er am Ende der zweiten Revision, von seinen orthodoxen Freunden in Rom, besonders Antoniano, aufs Aeußerste gebracht worden war. Die vage Zwittergattung der Allegorie, die aus dem Conflikt der poetischen Kunst und der durch das Christenthum angeregten moralischen und lehrenden Richtung entstand, war das Produkt der christlich-geistlichen Poesie und bildete sich zu einer Zeit, wo die Dichtkunst noch ganz im Dienst der Theologie stand, und aus einer gewissen Lehrsucht, die seit den Kirchenvätern durch das ganze Mittelalter die Hauptangelegenheit der eminentern Köpfe war. In dem phantastischen Rahmen von Träumen, Visionen u. drgl. wurden eine Menge didaktische und rhetorische Bestandtheile mit lyrischen und epischen, Gelehrsamkeit und Moral mit Empfindung und Handlung zusammengemengt. Wir haben dies hier nur kurz anzuführen, und erwähnen dabei nachträglich, daß wir in unserm ersten Band der christlich-geistlichen Poesie keinen Abschnitt gewidmet haben, erstlich weil unsrer Meinung nach eine solche gar nicht in eine Geschichte der italienischen Dichtung gehört, da

die Priester und Mönche ihrer strengen und abhängigen Stellung zu Rom nach keinem Vaterland und keiner Nationalität angehörten, und es daher so wenig eine italienische, als eine englische, französische oder spanische christlich-geistliche Poesie gibt, und weil zweitens diese krankhafte didaktische Gattung auf die italienische Dichtung weniger als auf irgend eine andre Einfluß gehabt hat. Schon unter den Troubadours hat sich die Lyrik ziemlich kräftig davon losgerissen, und je tiefer die Poesie auf dem Weg der Novelle und des burlesken Sonetts bis zur Farse in die italienische Nationalität eindrang, desto mehr war dies der Fall. Nur die ernste Dichtung der Gelehrten, die alle von der Scholastik die geistige Nahrung sogen, war zu sehr von dem strengen Kirchenthum bemeistert, als daß sie die lehrende Allegorie hätte fallen lassen. So wurde auch Dante's wunderbare epische Kraft und Dichterfülle durch die Allegoriensucht bezwungen und Petrarca schrieb seine frostigen Trionfi. Sowie aber durch den Sieg der antiken Kultur die Scholastik unterging und (in Italien früher als anderswo) die Poesie sich kräftiger und volksthümlicher entwickelte, befreite sie sich mehr von den Fesseln dieser Didaskalie. Die Kunst trat zuletzt ganz aus dem Dienst der Hierarchie heraus und rang nach dem Muster des Alterthums nach Freiheit und Selbständigkeit. Wir sehen dies an dem Gang der Epen, besonders aber an dem merkwürdig raschen Sprung, den die Italiener von den religiösen und allegorischen Mysterien zum Drama machten, wobei eben am deutlichsten die Wirkung des Alterthums hervorleuchtet. Durch die Reaktion der Kirche im 16. Jahrhundert kam aber wieder eine gewisse Aengstlichkeit in die Gemüther und man kehrte auf andere Weise in die alte Dichtungsart zurück. Man führte nämlich freie Verse und allzukühne Gedanken, die hier und da in größern Gedichten vorkamen, unter dem Namen Allegorie ein und machte es eben so mit ältern Gedichten. So suchten selbst die ernstesten Grammatiker jener Zeit die Götterspäße im Homer dadurch zu rechtfertigen, daß sie Allegorien dahinter suchten; so nannte auch Vallisnieri den Orlando des Bojardo ein mysteriöses Gedicht, weil er meinte, oder zu meinen vorgab, daß unter dem Schleier der Liebesgesänge sehr moralische und philosophische Wahrheiten verborgen seien. Bei dieser allgemein angenommenen oder erzwungenen

frommen Miene mußten auch die Spötter ihre freien Verse als kirchliche Contrebande unter dem Namen Allegorie einführen; so hat unter vielen andern Dichtern Berni in mehreren Einleitungen seiner Gesänge versichert, sein Gedicht sei allegorisch. Von Tasso, der durchaus kein Spötter war, ist anzunehmen, die Meinung seiner Revisoren, sein Gedicht sei nicht katholisch genug, habe ihn zum Theil mit in den unglücklichen Zustand versetzt, in welchem er an die Allegorisirung seiner Gerusalemme ging. Dies führte auch zu dem schnellen Untergang der italienischen Poesie, die sich kaum auf dem freien Weg zu der Höhe der Kunst befand, und dieser Untergang zeigte sich schon im folgenden Jahrhundert in den bezahlten Lobpreisern des orthodoxen Katholicismus an dem Hof der schwedischen Christine.

Es ist die Frage, ob ein reines Kunstepos eine historische Begebenheit zum Grund legen solle; jemehr wenigstens die italienischen Dichter ihr Kunstepos ausbildeten, destomehr sind sie von der Geschichte abgegangen. Daß Tasso wieder zu dieser Grundlage zurückkehrte, hat ihm genützt und geschadet. Die Begebenheit war ihm und seinem Volk zu fern und konnte ihm nur durch das Medium des Christenthums interessant und wichtig werden. Nur in dem Licht des Christenthums hat er sie auch betrachten können. Da er nun in sich selbst, in seinem Volksbewußtsein, nichts Festes darüber hatte, klammerte er sich um so ängstlicher an die Geschichte und klagte sogar, daß er es nicht noch mehr gethan. Dadurch kamen zweierlei Personen und Begebenheiten in das Gedicht, rein historische und romantische, und beide Elemente wirkten zum Theil mit einander in gleicher Kraft, zum Theil wog das eine oder das andre vor. Nach Tasso's ganzer Stimmung war es allerdings gut, daß er sich fester an die Geschichte hielt, obgleich diese Neigung nicht grade aus seinem Innern hervorging, sondern meist eine Wirkung der allgemein erzwungnen Rückkehr zum Stabilen war. Das Historische hielt das Phantastische etwas im Zaum, und wirklich sind die Partien, an welchen diese Mäßigung und dieses Gleichgewicht im Geist des Dichters Theil hat, viel besser gerathen, als die, in welchen er der Romantik ganz den Zügel schießen läßt oder seine empfindsame Persönlichkeit zu sehr hervortritt. Diese letztern Partien zeigen immer gleich einen besondern Hang,

Alles zu verallgemeinern, alle einzelnen Züge, welche eine Schilderung lebendig machen können, zu fliehen, alle Charaktere zu verwischen und im Unklaren zu lassen, alles Specielle und Lebendige auf eine gewisse allgemeine und höhere Idee zu beziehen. Wenn dieser Hang, der sich übrigens bei den altfranzösischen romantischen Epen viel weniger findet, von den Italienern sehr oft aufs Aeußerste übertrieben wird, so möchte ich den daraus entspringenden Fehler nicht grade der Romantik Schuld geben, sondern überhaupt zwei Arten derselben unterscheiden, wodurch vielleicht den schwankenden Begriffen und Anwendungen derselben abgeholfen würde: eine höhere Romantik, welche sich in den Schranken und Gesetzen der wahren Kunst hielte, mit dem Kunstideal, das uns die Griechen überliefert haben, sehr gut bestehen und es auch erreichen könnte, und daneben auch noch das besäße, was das Christenthum, der erweiterte Gesichtskreis, der Kampf zwischen Moral und Natur, die Macht der Liebe und des Uebersinnlichen der Poesie Zauberisches und Reizendes bietet; und eine niedere Romantik, welcher die Jagd nach dem Wunderbaren die Hauptsache ist, und welche unbekümmert um Einheit, Regelmäßigkeit, poetische Wahrheit, Durchdringung der Charaktere u. s. w. den wunderbaren Situationen nur einen gewissen Reiz zu geben sucht. Diese niedre Romantik schleicht sich immer da leicht ein, wo theils das religiöse, theils das kirchliche Element vorherrscht. Denn sobald der christliche Gott und die Heiligen und Engel als handelnd eingeführt werden, müssen die historischen Personen in dem Hintergrund stehen und überhaupt die Christen unendlich tief hinabweichen; die Menschen werden dann zu bloßen Werkzeugen, können nicht als aus innerm Trieb und mit eigner Willenskraft handelnd angesehen, folglich auch nicht kräftig geschildert werden.

Dies ist auch mit den christlichen Helden in der Gerusalemme nicht der Fall. Des Heerführers Goffredo Wille und Streben geht ganz leidend in dem göttlichen Willen auf, der ihm gewöhnlich als Befehl in Träumen beigebracht wird. Gleich von Anfang an wird er voll Glaubenseifer und Frömmigkeit geschildert; Gott will und ordnet eigentlich den Krieg, und als Goffredo von dem Engel erfährt, daß er im Himmel zum Heerführer auserlesen sei, „fühlt er nicht ehrgeizige Freude über die

hohe Stelle, sondern nur brennenden Eifer, Gott zu dienen." Immer in Beziehung auf dessen Willen wägt er auch alle seine Entschlüsse ab; er läßt sich durch Armida's Künste nicht irren, noch weniger von der Eroberung Jerusalems abbringen, sondern sagt ihr erst nach Beendigung des heiligen Werks Hülfe zu. Das Christenheer soll bis zu einem gewissen Zeitpunkt geprüft werden und die meisten Ritter dasselbe im Stich lassen. Goffredo ergibt sich ruhig darein, bis er im Traum erfährt, daß und wie Rinaldo zurückgebracht werden solle, der dann alle Schwierigkeiten in Kurzem besiegt. Nur als er den durch Rinaldo's vermeintlichen Tod erregten Aufstand beschwichtigt, läßt ihn der Dichter kühn und eigenwillig auftreten. Von Tankred ist schon gesprochen worden, aber auch Rinaldo, der Hauptheld des ganzen Gedichts, ohne den die Handlung nicht zu Ende kommen kann, ist ganz eine Figur aus der niedern Romantik, ohne Wahrheit und Natur, und selbst Alles, was mit ihm in einige Beziehung kommt, wird in diesen Kreis gezogen. Er wird geschildert als von Ehrgeiz geplagt, verläßt trotzig, um sich nicht Goffredo's hartem Spruch zu unterwerfen, das Christenheer voll Begier nach Ruhm und großen Thaten, und vergißt das Alles jämmerlich in den Armen einer Buhlerin. Da nun von seiner Rückkehr und Tapferkeit der Sieg über die Sarazenen abhängt, so erinnert er in diesem Haupttheil des Plans an Achilles. Aber wie anders, wie viel menschlicher und natürlicher, folglich kunstreicher ist diese Rückkehr des Haupthelden bei Homer motivirt. Der Trotz des Achill wird zuerst durch die Trauer um den erschlagnen Freund gebrochen und der Wunsch, diesen an seinem Mörder zu rächen, führt ihn wieder in die Reihen der Griechen. Es sind wenigstens lauter Motive, die in dem Menschen liegen, menschliche Empfindung und menschliche Kraft hervorheben. In der Gerusalemme hat aber der Regierer der Welt den ganzen Krieg angezettelt, er wollte, daß ohne Rinald nicht gesiegt werde, er wollte aber, daß Rinald sich eine Zeit lang entfernte, um die Christen zu prüfen, er muß also auch jetzt dafür sorgen, daß Rinald wieder zurückkommt. Der tapfre Rinald wird also durch das, was Andre für ihn thun und von ihm reden, hoffen und verlangen, viel wichtiger hingestellt, als durch das, was er selbst thut. Daher ist nicht nur die Schilderung der Zeit, wo

er an dem Kampfe nicht Theil nimmt, bis zu Ende des 13. Gesangs, viel mannigfaltiger und epischer, sondern die Bemühung, ihn trotz seiner unthätigen Weichlichkeit doch als die Hauptperson erscheinen zu lassen, bringt in der zweiten Hälfte des Gedichts den Fehler in der Anlage hervor, daß unter den übrigen sieben Gesängen vier mit episodischen Vorbereitungen zu der letzten Katastrophe angefüllt sind, an der er denn endlich zum ersten und letzten Mal als ein tapferer Held erscheint; doch tödtet nicht er, sondern Tankred die beiden furchtbarsten Feinde, Clorinde und Argante. Rinaldo wird aber, wie gesagt, nur dadurch hervorgehoben, daß Himmel und Erde sich um ihn, der ganz unbesorgt bei Armiden lebt, bemühen müssen, daß nur durch Zauberei sein Aufenthalt zu erfahren, die Reise, um ihn zu holen, sehr beschwerlich ist und nur Zaubermittel gegen die furchtbaren Gefahren dort schützen können. Es ist schon eine widerliche Idee, daß die göttliche Allwissenheit und Allmacht die Vermittlung übernehmen muß, um einen Weichling zu seiner Pflicht zurückzubringen. Goffredo träumt und erfährt im Traum von dem verstorbnen Ugone, daß ohne Rinald nichts geschehen könne. Er hat dies schon selbst gemerkt, wünscht daher den Ritter sehnlich zurück und frägt, ob er diesen bitten oder ihm befehlen solle. Ugone sagt ihm, Gott wolle, daß Goffredo sein Ansehn im Heer behaupte, er dürfe daher nicht bitten, sondern nur sich bitten lassen und dann verzeihen. Gott wolle daher dem Guelfo eingeben, daß er den Feldherrn in Rinaldo's Namen um Verzeihung bitte und zugleich auch Peter dem Einsiedler die Sache im Traum mittheilen; dieser werde dann schon die Boten an den rechten Ort schicken, wo sie erführen, wie Rinaldo befreit werden könne. Nun folgt eine weitläufige Erzählung, wie das Alles geschieht, was Goffredo, und der Leser mit ihm, schon im Traum gesehen hat. Guelfo bittet in 32 Versen um Verzeihung, Goffredo verzeiht natürlich, man wählt zwei Ritter als Boten aus, Peter der Einsiedler deutet ihnen den Weg zu einem Zaubrer an, dieser führt sie unter die Erde und erzählt ihnen, wie Armida den Rinald, um sich an ihm zu rächen, in einen Garten gelockt, dort sich in ihn verliebt und den Schlafenden auf eine ferne Insel im Ocean entführt habe. Dann berichtet er noch über die vielen auf jener Insel zu überstehenden Gefahren und gibt ihnen einige

Zauberwerkzeuge gegen dieselben. Dies Alles füllt den 14. Gesang an. Der 15. erzählt die Reise der beiden Ritter, welche sich um die Länder und Völker rechts und links soviel kümmern, daß sie zuweilen ganz ihren Zweck vergessen. Einmal wollen sie sogar an einer Insel aussteigen und die Sitten und den Kultus der Einwohner kennen lernen, „damit sie zu Hause einmal etwas zu erzählen haben." Dann ist der Sitz der Armida von vielerlei Gefahren umgeben, welche die Ritter — nicht zu bestehen haben, da sie mit den nöthigen Zaubermitteln versehen sind, vor denen alle wilde Thiere und Ungeheuer entfliehen. Bei der Anweisung zum Gebrauch dieser Mittel lernten wir schon alle Gefahren kennen, jetzt werden sie noch einmal hergezählt, und wir wissen, daß nichts zu fürchten ist. Der ganze 16. Gesang enthält die Episode von Rinalds Liebe und Entzauberung; der 17. außer den Zurüstungen der Egypter die Rückkehr Rinalds nach Palästina; der Zauberer, der zu seiner Befreiung beigetraden hat, hält ihm eine Strafpredigt über seine Schwäche, und gibt ihm dann einen Schild, worauf die ganze, in 20 Stanzen mitgetheilte Geschichte seiner Vorfahren abgebildet ist, und dann erzählt er ihm sogar noch von seinen Nachfolgern, besonders von den Tugenden Alfons II. So viele Umstände hielt der Dichter für nöthig, um seinen Haupthelden etwas zu heben, der freilich für sich selbst und durch eignes Ringen nicht eine hohe Meinung erweckt; denn trotz dem, daß er immer tapfer genannt wird, hat er es doch bis zum 19. Gesang fast nur mit Weibern zu thun und versinkt bei Armida in die größte Ueppigkeit. Selbst als nach seiner Rückkehr seine Thaten angehen, hat er in dem verzauberten Wald nicht Ungeheuer, sondern hundert Nymphen zu bestehen, dann das Trugbild der Armida, die ihn wieder fesseln will, dann noch mancherlei Trugbilder, deren Leerheit und Ohnmächtigkeit er schon kennt. Durch solche unendlich gehäufte Episoden, in welchen freilich manche ausgezeichnete Schilderungen vorkommen, wird ganz fehlerhaft die Schlußhandlung in die Länge gezogen, die schon im 13. Gesang in Aussicht gestellt ist, wo nach dem göttlichen Willen die Prüfungen der Christen aufhören sollen und nur noch die Stadt zu erobern ist. Und dies Alles einer Romantik zu Liebe, die ich nicht anders als nach meiner frühern Bezeichnung die niedere Romantik nennen kann.

Rinaldo ist ganz offenbar den Hauptheldeu der frühern Epiker, besonders dem Ruggiero des Arioſt nachgebildet. Wenn mit dieſer niedern Romantik noch ein gewiſſer Pietismus in Verbindung tritt, ſo kann nichts anders als kalte, leblose Figuren zum Vorſchein kommen. Taſſo wollte ſeine Ritter als gottbeſeelte, ſtreng fromme Chriſten darſtellen, um durch den Gegenſatz die Sarazenen deſto mehr herabzudrücken und verächtlich zu machen. In künſtleriſcher Hinſicht, in der Ausführung iſt aber dadurch grade die entgegengeſetzte Wirkung entſtanden. Der religiös vorſichtige Dichter konnte bei ſeinen Rittern keine andere Abwechſelung anbringen als die Liebe, und zwar mußte es in Beziehung auf die Kluft zwiſchen Heiden und Chriſten eine Liebe ohne Gegenliebe ſein, ſie mußte als eine Uebertretung gerügt oder als eine Wirkung übermächtiger Zauberei entſchuldigt werden. Daraus entſteht, wie bei den frühern Epikern, ſehr oft matte Unnatur. Die Ritter ſind die Angreifenden und entwickeln in den meiſten Fällen mehr eine leidende Tapferkeit, wenn ſie nicht gar ihre Männlichkeit in übertriebenen Gefühlen verlieren. Sie folgen während der größten Gefahr, während eine egyptiſche Flotte naht und ein arabiſches Hülfsheer im Anmarſch iſt, dutzendweis einer Buhlerin nach, vergeſſen aus liebender Sehnſucht den Zweikampf mit dem Mörder des Dudone, wie Tankred, werden aus Eiferſucht getödtet wie Gernando, verlaſſen das Heer und ſchwelgen wie Rinaldo, ſind rathlos wie Goffredo, ſo daß nur die einzige Beruhigung bleibt, daß im Nothfall die verſchiednen Heiligen die Sache retten können, was ſie eben auch wirklich thun müſſen.

Zu der ganz niedern Romantik müſſen wir auch noch die Clorinde rechnen, welche in der ſanctionirten Unnatur weiblicher Helden den Schluß macht und mit beſonderer Vorliebe der arioſtiſchen Bradamante oder noch mehr Marfiſa nachgeahmt zu ſein ſcheint. Sie iſt ein ganz zweiſeitiges Weſen ohne alle Wahrheit und Leben, wie das nicht anders möglich iſt, wenn man ein Weib von ſo immenſer Mordluſt, Roheit und Todesverachtung ſchildern will, die doch der würdige Gegenſtand der weichſten, begeiſtertſten Liebe und Sentimentalität ſein ſoll.

Ueberall aber, wo die Romantik von den ſtrengen orthodoxen Rückſichten und moraliſchen Forderungen nicht herabgedrückt und

gehemmt war, wo sie sich in ihrer Freiheit entwickeln und von Ideen ungehindert das Leben selbst in die idealische Kunstform einkleiden konnte, da weht uns ein frischer Hauch der Natur an, der zuweilen an die antiken Schöpfungen erinnert. Dies findet sich am meisten bei den Sarazenen, die hier wie in den frühern Epen am treffendsten und lebendigsten geschildert sind, kräftig und aus Kraft das Maß überschreitend, fast immer die Angreifenden, alle Mittel der Abwehr erschöpfend. Daß sie als hassenswerth hingestellt sind, hat ihnen im Ganzen nicht geschadet; denn wenn der Dichter als Christ sie verabscheute, so hat er sie als freier Künstler mit desto mehr Vorliebe behandelt, und die vielen lebendigen Charakterzüge, die alle so harmonisch zum Ganzen passen, erhöhen das Interesse, das man an ihrer thätigen Tapferkeit nimmt. Aladin tritt gleich von Anfang an als kluger und grausamer Herrscher auf, der von Tyrannenfurcht vor seinen christlichen Unterthanen gequält wird, sie wegen eines geringen Verdachts alle tödten lassen will, dann Sofronia und Olind zum Scheiterhaufen verdammt, aber sich mit der größten Energie gegen seine Feinde wehrt, und so bleibt er sich bis zum Ende gleich, und sucht selbst, nachdem die Stadt schon erobert ist, noch die Burg zu halten. Nur die Scene auf dem Thurm der Stadtmauer (III, 59) scheint mir dem Homer zu Liebe etwas verfehlt. Aladin müßte, nach der in der Episode von der Sofronia gegebnen Charakterschilderung, über die Flucht der Seinigen wüthen; aber er sitzt mit priamischer Würde da, als ein greiser König, der sich fromm in das vom Fatum beschlossene Geschick seines Volks und der Stadt ergeben hat. Ganz vortrefflich ist Argante in seiner wilden Unbändigkeit und Kampfeslust gezeichnet, rastlos zum Untergang der Christen thätig, bald in einem Ausfall den Dudone tödtend, bald die Tapfersten zum Zweikampf fordernd, dann nächtlich zur Verbrennung der Sturmmaschine ausziehend, oder im Rath sich energisch jedem Vergleich widersetzend. Beim ersten Auftreten sticht er gegen seinen Mitgesandten, den beredten und listigen Alete, durch seine ungestüme und heftige Kriegserklärung ab und dieselbe Wildheit zeigt sich in allen seinen Reden und Handlungen. Mit meisterhafter Plastik ist die Scene von seinem letzten Kampf und Tod ausgeführt (XIX, 1—26). Solche, wie noch viele angeführte Stellen beweisen, daß Tasso ungeachtet

seiner vorherrschend lyrischen Natur doch auch im Epischen, und grade im Romantisch-Epischen etwas Bedeutendes leisten konnte, und lassen die unglücklichen Hindernisse, die überhaupt die italienische Poesie im 16. Jahrhundert sich nur halb entwickeln ließen, sehr bedauern. Viele herrliche epische Kräfte waren seit Dante in der italienischen Literatur zerstreut, aber eine finstre Macht schlug diese entweder, wenn sie selbst von der Zeit begünstigt waren, in Fesseln oder raubte ihnen den historischen und nationalen Boden. Die Gerusalemme liberata mußte aber nach dem bisher beobachteten Gang der letzte bedeutende Versuch in der epischen Gattung sein, und Tasso selbst hat durch seine Gerusalemme conquistata gezeigt, daß der dem italienischen Volk für Jahrhunderte aufgezwungene Geisteszustand keine weitere freie Entwicklung der Poesie mehr möglich machte.

Es gibt noch manche andre Seiten, von denen aus die romantische Epik der Italiener betrachtet werden kann; ich glaube aber, da ich an die Grenze dieses Kapitels gelangt bin, für den Zweck meines Werks keinen wichtigen Moment übergangen zu haben, und verweise diejenigen, welche den Gegenstand vielseitig erschöpfen wollen, auf die mancherlei vortrefflichen deutschen Bearbeitungen, besonders auf Val. Schmidt (Ueber die italienischen Heldengedichte aus dem Sagenkreis Karls des Großen, Berlin 1820) und Ranke (Zur Geschichte der italienischen Poesie, Berlin 1837). Die italienische Epik ist nur ein kleiner Zweig der allgemeinen mittelalterlichen, die an beiden Ufern des Kanals wurzelt und ihren Schauplatz besonders in Frankreich hat. Was dort dem Epos den Stoff und die beigemischten Hauptelemente gab und auf seine Behandlung wesentlich einwirkte, das hängt mit der nationalen Entwicklung jener Völker wesentlich zusammen und muß von dieser aus betrachtet werden. Bei den Italienern aber, die keine nationale Entwicklung hatten und das Epos nur künstlich herübergenommen haben, kann von geschichtlichem Zusammenhang, von geschichtlicher Entstehung und daraus abgeleitetem Geist des Epos keine Rede sein, es kann nur gezeigt werden, was die verschiednen Richtungen der Zeit auf die Dichter und ihre Behandlungen desselben Stoffes gewirkt haben. Es ist vielleicht auch einerlei, wie viel oder wie wenig sie von den Franzosen entlehnt haben; denn eigentlich sind sie Umarbeiter

derselben, und wenn etwas verändert wurde, so geschah es der Kunstform zu lieb und später deßwegen, weil aller historische Grund nach und nach verschwand. In den italienischen Epen aber, grade weil sie nur Kunstepen waren, erblicken wir die verschiedne Richtung der Zeit bald in einer Vermengung, bald in einem Streit der Kunst und Wissenschaft, der Kunst und Religion, der Gegenwart und Vergangenheit, der verschiednen Künste, wir erblicken sehr oft das Vorherrschen der Malerei und lyrische, epische, didaktische und dramatische Elemente. Die Idee von dem Sieg des Christenthums in weltlichem Kampfe über das Heidenthum war das einzige, wodurch die französischen Epen aus dem Kreis der Nationalität heraustraten und universell wurden, wodurch sie besonders bei den Italienern so schnelle Aufnahme, weite Verbreitung und so lange anhaltende vorzugsweise Bearbeitung fanden, denn bei ihnen sind die dichterischen Bearbeitungen derselben wol zur höchsten Vollendung gediehen und haben am längsten gedauert. Diese christliche Idee geht ebenfalls durch alle ihre Epen durch, aber in manchen bricht sie stärker hervor, in andern verschwindet sie mehr in den Hintergrund, und grade von dieser Seite läßt sich die herrschende Idee der Zeit am besten erkennen. Wenn von Pulci an die kühnern Ansichten auf ein Ringen nach einer freiern Zukunft hindeuten, so ist in Tasso's orthodoxer Aengstlichkeit wieder eine völlige unumschränkte Herrschaft der Kirche sichtbar. Es ist falsch, wenn man hierbei einen Einfluß der geistlich-christlichen Poesie auf die weltliche in dieser Zeit annimmt, der überhaupt sehr gering war, und immer geringer wurde, je gesunder sich die italienische Poesie entwickelte. Dagegen hat aber der Einfluß der wiederbefestigten Kirche die gesunde Entwicklung gestört und zu Tasso's Zeit viele geistliche Epen hervorgebracht. Wir erwähnen diese Erscheinung hier nur im Vorbeigehen, weil die geistlichen Werke theils lateinisch gedichtet sind, wie die Christiade von Vida, aus welcher Tasso seinen Höllenfürsten entlehnte, wie der Adam von Andreini, welcher dem Milton Idee und Stoff zu seinem Verlornen Paradies gegeben hat, oder die rivalisirenden Bearbeitungen des Kreuzzugs von Muzio und Barga, theils weil diese Dinge nicht aus einem innern Drang und Bedürfniß der Zeit hervorgegangen, sondern mehr Produkte der gewaltsamen Rückkehr in den finstern Kirchendespotismus

sind und entweder aufrichtige Niedergeschlagenheit oder verschmitzte Heuchelei zum Grund haben. So schrieb Tasso in seinen unglücklichsten Jahren, da die Schrecknisse der Inquisition ihre Wirkung auf sein Gemüth vollendet hatten, noch sein geistliches Gedicht: Le lagrime di Maria con quelle di Gesù Cristo. Tansillo aber schrieb eigentlich nur zur Kirchenbuße seine Lagrime di S. Pietro, um seinen durch etwas freie Jugendgedichte verdächtig gewordnen Namen wieder von dem gefährlichen Index wegzubringen. Eben so heuchelte auch Teofilo Folengo eine Bekehrung von licenziösen Versen durch zwei geistliche Gedichte, besonders seine Umanità del Figliuolo di Dio. Noch eine Masse von Dichtern könnte angeführt werden, die sich zum Frommwerden alle Zeit ließen und zuletzt die italienische Presse mit Lagrime von allen Heiligen überfüllten. Als eine letzte Folge von dem immerwährenden Verflüchtigen und Vergeistigen der Kunstepen, dem Losreißen derselben von allem geschichtlichen soliden Grund und Hinaufziehen in die Sphäre des Religiös-Phantastischen, Uebersinnlichen und poetisch Wesenlosen müssen wir noch anführen, daß man zuletzt den Schauplatz ganz in den Himmel versetzte und nur noch ideelle Figuren und Symbole als kämpfend einführte. Hierher gehört die Angeleide von Valvasone, eine Schlacht zwischen den guten und den bösen Engeln vorstellend, wobei sogar Kanonen in Anwendung kommen; so auch La Battaglia celeste tra Michele e Lucifero von Antonio Alfeni, Il Caso di Lucifero von Agnifilo und La Caduta di Lucifero von Composto. Höher hinauf konnte das christliche Epos wol nicht steigen, zur Rückkehr zum Gesunden und Menschlichen war der Weg versperrt, der nächste Dichter von einigem Talent, Marino, ging also wieder gradezu zum Alterthum zurück.

Kapitel 2.

Dramatische Literatur.

§. 1.

Tragödie.

Die Geschichte der italienischen Tragödie, zu deren Beginn wir wieder ins 15. Jahrhundert zurückkehren müssen, bietet im Ganzen sehr wenig Abwechselung dar. Sie zeigt ungefähr dieselbe merkwürdige Erscheinung wie die italienische Lyrik, ein mehrere Jahrhunderte dauerndes fast stetiges Beharren auf demselben Standpunkt, das durch das Einpressen in eine bestimmte unveränderliche Form erzwungen ward. Die Italiener mußten für eine Dichtart nur erst die Form besitzen, so hatte die Sache für sie Leben, und sie schmiegten sich in diese fremde Form mit derselben Leichtigkeit, womit sie sich in alle aufgedrungene unnatürliche Zustände zu finden und sie äußerlich anzunehmen wußten. Auf ihnen lastete das ganze Unglück einer tausendjährigen Fremdherrschaft und ihrer Folgen, das leichte Aufgeben eigner Individualität, das Aufnehmen fremden Willens und fremden Charakters, und besonders der Mangel an derjenigen Energie, die fremde Einflüsse in sich bearbeitet, sich unterwirft und sie nur zu höherer Kräftigung der eignen Natur gebraucht. Schwäche des Volks ist aber der Grundfeind der dramatischen wie der epischen Poesie.

In dem gewöhnlichen und natürlichen Entwicklungsgang des geistigen und künstlerischen Lebens der Völker fällt die Zeit der Tragödie nicht mit dem Epos zusammen. Die Italiener haben sich aber nicht aus eigner Kraft naturgemäß entwickelt; sie hatten gleichsam nur eine Erbschaft gut anzuwenden, den reichen Schatz einer alten Kultur zu erhalten und in modernem Geist fortzubilden, und sie beobachteten denselben Gang wie die Römer, welche mit ihrer Poesie in derselben Lage waren. Bei beiden war es daher ohne Einfluß, was sie zuerst nachahmten, bei beiden fielen daher Tragödie und Epos fast in die gleiche Zeit, und wie beide nur ein Kunstepos hatten, so könnte man sagen, sie hatten auch nur eine Kunsttragödie.

Außerdem stellten sich der volksthümlichen Entwicklung der tragischen Kunst dieselben unglücklichen Hindernisse entgegen, die wir schon beim Epos kennen lernten und die daher hier nur kurz erinnert zu werden brauchen. Im Allgemeinen war es schon ein übler Umstand, daß die Italiener feste Regeln für ihre Kunst hatten, ehe diese nur zur ersten Thätigkeit kam. Diese Regeln gehörten einer fremden Zeit, einer ganz fremden Kunst und Anschauungsweise an, waren aber durch einen irre geleiteten Enthusiasmus für diese alte Zeit geheiligt worden und unverletzbar, und so seufzte die italienische Kunst schon in ihren innersten Principien unter der Fremdherrschaft. Selbst die Religion, die Urquelle aller Kunstbestrebungen, war in ihrer schönsten und reinsten Thätigkeit theilweise gehemmt, dem Volksbewußtsein gänzlich entrissen und in der Hand der Hierarchie zu einem Werkzeug der Tyrannei geworden. Nur innerhalb sehr enger, in Zeiten gänzlicher Unkultur festgezogner Schranken durfte das Volk den mächtigen Trieb seines religiösen Gefühls, seine Kultur und Anschauungsweise entwickeln, und das geistige Bedürfniß der gelehrten Forschung war durch dieselben Schranken in das Labyrinth der Scholastik getrieben worden. Auch die italienische Geschichte bot kein Ereigniß dar, welches, durch vereinte Volkskraft herbeigeführt und ausgekämpft, in seinen Folgen erhebend und kräftigend wieder auf das Volksbewußtsein zurückgewirkt, welches durch ganz Italien die Nationalität entflammt hätte. Die Erinnerung an die Fremdherrschaft der Römer war ohne lebendigen Keim, denn der römische Charakter war in Italien ganz antinational. Die Hierarchie, die sich allein mit bewundernswerther Energie entwickelte, war nirgends unpopulärer als in Italien und lag auch wie eine fremde tyrannische Last auf ihm.

Wohin wir also blicken, sehen wir Druck. Die alten Erinnerungen brachten den Italienern nur einen von fremder Kraft und Größe verübten Druck vor die Anschauung, ihre Gegenwart zeigte ihnen den hochmüthigen Trotz fremder Völker, die sich in ihrem eignen Land um sie als Beute stritten, und in ihrer ganzen Geschichte sehen sie nur vielfache Beschränkungen, die in der Sphäre der geistigen Thätigkeit am härtesten waren und dort die schlimmsten, auch auf alle andern Erscheinungen wirkenden Folgen gehabt haben. Von der frühsten Zeit an ein eisernes

Gängelband gewöhnt, lernte sich der Geist des lebendigsten Volks in einem kleinen Kreise gefallen und herumtreiben, dort eine kleinliche und einseitige Thätigkeit entfalten, denselben Gegenstand bis über die Erschöpfung hinaus auf dieselbe Art bearbeiten; die Macht der Autorität gewann unumschränkten Einfluß und eine unselige sklavische Nachahmungssucht war die sichtbarste Folge der unterdrückten Geistesthätigkeit. Daher findet sich in so vielen Werken derer, die zu freierem Bewußtsein dieses Zustands gekommen sind, sowie in vielen Volksäußerungen und selbst Volkssitten jener Zug der bittern Ironie, die man im Allgemeinen als den halbverständlichen Nothschrei eines gedrückten Geistes, der sich nicht einmal durch Hülferuf oder Klage Luft machen darf, bezeichnen könnte, und die überall unter dem Druck, welcher Art er auch sei, wuchert.

Was aber die Ausbildung des Volks im Allgemeinen am meisten hinderte, war der innere Zwiespalt im Charakter desselben, der sich eben hauptsächlich durch die Erbschaft einer früher im Lande gewesenen fremden Kultur erzeugte. Im italienischen Geist stritten sich alte heidnische Kunst, Anschauungsweise und selbst Religion mit christlicher, volksthümlicher, moderner Ausbildung um die Herrschaft. Dies zeigt sich am deutlichsten an der schwierigen Entwicklung und unsichern Existenz der Sprache. An ihr sieht man auch am deutlichsten die unglückliche schroffe Trennung der Nation in ihrem geistigen Leben in zwei Parteien, die des Volks und die der Gelehrten, wie wir sie schon in frühern Abschnitten angedeutet haben. Das Volk versuchte wie überall seine eigne nationelle Entwicklung, wobei ihm aber die Trennung von den Gelehrten höchst verderblich war und zur Einseitigkeit führte. Das Verderben war am Ende des 15. und im 16. Jahrhundert vollendet, nachdem das Volk auch von allem Staatsleben ausgeschlossen war. In dem tiefen Zustand der Unmündigkeit und des geistigen Schlafs verkümmerte die Volkspoesie, und jede Erhebung, jede neue Phase in der literarischen Thätigkeit mußte von dem Adel, den Höfen und der Kirche ausgehen, die meist verderbt und kraftlos waren und den Anstoß von Außen, von Fremden herholen mußten. So konnte allerdings die italienische Dichtkunst zweimal zur Erhebung und Blüte gelangen, aber jedesmal war sie nur künstlich hinaufgetrieben, sie

verfiechte bald, weil sie im Volk keine Nahrung hatte, und starb ab, ohne auf das Volk irgend einen andern als ästhetischen Einfluß ausgeübt zu haben. Der ästhetische Einfluß war freilich erstaunenswerth und ohne Beispiel, wenn man bedenkt, wie er alle Klassen des Volks mit unbegreiflicher Schnelligkeit durchdrang, wie Arioſto, Taſſo, Salvator Roſa u. A. ſogar von Räubern in den Gebirgen Beweiſe von hoher Ehrfurcht für ihre Kunſtwerke empfingen. Aber wo läßt ſich ein geiſtiger Einfluß, eine Anregung der Bedürfniſſe der Zeit nachweiſen? Selbſt die Lyrik, welche bei allen Völkern das verknüpfende Band zwiſchen den gelehrten und Volksdichtern iſt, welche gleichſam das Herz iſt, wo beide ſich zuſammenfinden, ſich verſöhnen und verſtehen lernen, welche von beiden Elementen Nahrung und Feuer erhalten ſoll, hat durch die unglückliche Trennung durchaus gelitten, obgleich ſie urſprünglich den Italienern ſo vorzugsweiſe angehört. Ihre ganze Geſchichte, ihre Entwicklung, ihre Natur zog ſie vorherrſchend zum Lyriſchen hin, unter allen Künſten waren von jeher grade die mehr lyriſchen, die Malerei und Muſik, in der Kunſtthätigkeit dieſes Volks vorherrſchend und gediehen weit vor allen andern zu meiſterhafter Vollkommenheit. Ihre Dichtkunſt entſtand aus lyriſchen Ergüſſen, war im erſten Jahrhundert nur Lyrik, und durch die ganze Geſchichte des Epos und Drama zog ſich unabweisbar der übermächtige Zug zur Lyrik. Aber ſie war von Anfang an nicht geſund genug, die Trennung zu verhindern, ſie wurde in die widerſtrebendſte Form gepreßt und dadurch gleich mehr für die Gelehrten zurecht gemacht. Das traurige Sonett war paſſender für Spiele des Witzes und Subtilitäten als für Ergüſſe des reinen und wahren Gefühls. So war durch die Macht, welche Petrarca in dieſer Dichtart erlangt hatte, dem echten Volkslied der Weg der Ausbildung und des wohlthätigen Einfluſſes für immer verſperrt. Ueber dieſem oder vielmehr außer dieſem Kreis ſchwebte das charakterloſe Heer der gelehrten Dichter, welche in einem unnatürlichen Verhältniß zu der nationalen Entwicklung beharrten, ſich dieſer theils entgegenſtemmten und ſie verachteten, alſo ganz bodenlos waren, theils ihr neue Richtungen aufdrangen, die noch nicht an der Zeit, alſo jener ganz fremd waren. Das Treiben und Streben dieſer gelehrten Dichter war nur auf das Alte gerichtet; eine todte Zeit wollten

sie heraufbeschwören und verstanden kaum die todte Form herüberzuziehen.

Unter diesen traurigen Umständen hatten die Italiener plötzlich eine Tragödie, ehe sie nur für dieselbe reif waren; denn sie hatten sie, insofern sie sich die Tragödie der Griechen und Römer aneigneten. Nur von Nachahmung also und von der höhern oder geringern Kunst, wie diese ausgeführt wurde, kann hier im Allgemeinen die Rede sein, eine innere Entwicklungsgeschichte wie in Spanien und England, zum Theil auch in Deutschland und selbst in Frankreich, läßt sich hier nicht geben. Denn wenn auch die Italiener ihre Tragödie anfangs natürlich und zeitgemäß, freilich noch in lateinischer Sprache, bilden zu wollen schienen, wenn man an den Tragödien eines Mussato, Manzini, Laudivio und Anderer im 14. und 15. Jahrhundert und an der Wahl der Fabeln aus der vaterländischen Geschichte den freilich noch sehr rohen Anfang einer nationalen Bühne und das Entkeimen derselben aus der Wurzel des Volkslebens erkennen möchte: so sprang man doch dort gleich von diesem ersten kräftigen Schritt ab, sobald man sich mit den Griechen und Römern mehr vertraut gemacht hatte, und es ließe sich nach der Zeit, wo die eigentliche Tragödie erst wirklich hervortrat und anerkannt wurde, behaupten, daß sie sich nicht aus den Mysterien entwickelt habe, es sei denn, daß man durch die Mysterien auf die Idee kam, überhaupt darzustellen, und daß die Tragödie sich im Ganzen noch gar nicht entwickelt habe, sondern immer Nachahmung geblieben sei. Um zu entstehen, brauchte sie nicht die vorausgehenden geistlichen Darstellungen, sondern nur die griechischen und römischen Tragödien.

Sie fiel also natürlich zuerst in die Hände der Gelehrten und ist von da an immer allein Sache der Gelehrten geblieben. Unglücklicher Weise fiel ihre Jugend auch gleich in die Zeit, wo das Vorherrschen der Grammatik und Kritik den Gelehrten ein besonders veraltetes Ansehen und produktive Schwäche gab, in die Zeit des Kampfes um den Namen der Sprache, der literarischen Kriege über einzelne Sonette oder den Gebrauch einzelner Wörter und Redensarten, die Zeit des grammatischen Eifers der Crusca. An der Tragödie läßt sich auch die schroffe Abscheidung beider Dichterparteien am hellsten erkennen. Es ist dabei nicht

zu übersehen, daß im Allgemeinen die bessern Dichter sich mehr dem Volksthümlichen näherten, und daß, jemehr sie dies thaten, ihre Dichtungen desto lebendiger sind. Polizian hatte viele volksthümliche Elemente in sich, daher sein Orpheus soviel Lyrisches und Idyllisches. Die Romantiker, die so recht aus dem Sinn des Volks herausſangen und im Epos so ganz den Volkston trafen, Pulci, Berni, Arioſt, dachten an keine Tragödie; der Letztere wandte sich zum volksthümlichen Luſtſpiel. In Taſſo haben wir schon mehrfach den innern Kampf beider Richtungen beobachtet, und obgleich er sich auch im Luſtſpiel verſuchte, so iſt es ihm doch weit mehr in der gelehrten Tragödie gelungen.

In den Händen der Gelehrten war denn die Tragödie sehr oft nicht sowol ein Gegenſtand der Kunſt, ein Erguß des Genies, als vielmehr eine Sache der philologiſchen Wiſſenſchaft, das Erzeugniß einer krankhaften oder übel geleiteten Schwärmerei für das Alterthum. Aber sowie ſie in den übrigen Werken ſich mehr an die Worte hielten und den Geiſt darüber vergaßen, so war dies unglücklicher Weiſe auch mit dem Trauerſpiel der Fall. Daß die Vorzüge der alten Meiſterwerke daraus hervorgingen, daß die alten Dichter die Natur ſtudirten und ſie mit ſchöpferiſcher Kraft idealiſirt uns vor die Augen ſtellten, das fiel Niemanden ein; desto eifriger zwängte man ſelbſt das wenige Talent in die alte Form, welche bei der geiſt- und kraftloſen Bearbeitung des Alterthums ſchon Jahrhunderte lang geherrſcht hatte und durch die mißverſtandne Poetik des Ariſtoteles hinreichend eingeprägt und zum Kanon erhoben war. Wie unglücklich dieſe Formherrſchaft für die italieniſche Tragödienliteratur war und wie ſehr die Trennung der gelehrten Dichter von der nationalen Poeſie die nationalſchöpferiſche Kraft gelähmt hatte, die jene alten Feſſeln hätte brechen ſollen, zeigt ſich bis in die neueſte Zeit, indem Manzoni, einer der größten neuern Dichter, deſſen meiſterhafte Schilderungen in ſeinen „Verlobten" aus der Kraft des tiefſten und innigſten Nationalbewußtſeins hervorgingen, doch in ſeinem Trauerſpiel Carmagnola ſich wieder in die alte Form des griechiſchen Chors preßte. Und ſo gibt es, ſtreng genommen, im Allgemeinen keine Geſchichte der italieniſchen Tragödie, ſondern ſie iſt zum größten Theil eine unglückliche Fortſetzung, eine matte Wiederholung der griechiſchen Tragödien, ein geiſtloſes

Exercitium nach aristotelischen Regeln, wobei man nur das versah, daß Aristoteles in seiner Poetik ein schöpferisches Genie voraussetzte, das durch seine Regeln vielmehr befreit als gefesselt werden sollte. Welcherlei Schatten- und Lichtpartien daher in den griechischen Tragikern vorkommen, die erscheinen auch bei den Italienern, nur daß in der Nachahmung das Licht zu schwach ausfällt und oft gänzlich mangelt. Dies zeigt sich im Allgemeinen an äußerst schwacher, oft ganz widernatürlicher Charakterisirung, an dem Mangel aller tragischen Kraft und großer ergreifender, durch den Kampf tragischer Leidenschaften herbeigeführter Verwicklungen, an der unnatürlichen Stellung des Chors, der oft aus Weibern besteht, und doch bei der größten Gefahr, beim Eindringen siegender Feinde ganz ruhig auf der Bühne bleibt und durch diese Apathie den Eindruck persönlicher Gefahr, der uns einiges Interesse für den Helden des Stücks geben könnte, durchaus vernichtet. Bei diesem Mangel an Geist läßt sich keine andre als unglückliche Nachahmung voraussetzen, und sie zeigt sich deutlich genug an den alltäglichen Gemeinplätzen, wodurch die sentenzenreichen Dialoge der Griechen wiedergegeben werden sollten, an den heldenmäßigen Gedanken und Versprechungen bei sehr kleinmüthigen Handlungen, an der Menge übel angebrachter Beschreibungen und Gleichnisse, und besonders im Anfang an den langen Erzählungen vorhergegangner Ereignisse, die den Zuschauer gehörig in den Moment der Handlung versetzen sollen. Dabei läßt sich dann die Macht der modernen Zeit und Anschauungsweise oft nicht zurückhalten, und mit derselben Schwäche, mit der man die Fesseln des Alterthums trug, ließ man auch in die Reden alter Römer und Carthager neuere Scholastik und ritterliche Zärtlichkeiten sich einschleichen.

Die älteste Tragödie, welche die Italiener als solche gelten lassen, ist die Sofonisba des Trissino, welche zu Anfang des 16. Jahrhunderts zur Aufführung kam. Wir haben Trissino schon als Epiker und besondern Nachahmer der Alten von einer traurigen Seite kennen gelernt. Man muß aber zugeben, daß es ihm in der Tragödie zuweilen etwas besser geglückt ist. Die Wahl des Stoffes war nicht übel, sie ließ wenigstens die Vereinigung antiker Einfachheit und romantischer Verwicklung zu, und Trissino hat durch einige Zusätze zu der Erzählung des Livius,

aus welcher er den Stoff genommen, denselben vortrefflich zu seinem Zweck eingerichtet. Die Fabel, welche auch von den Franzosen mehrmals bearbeitet wurde, behandelt eine Episode aus der Geschichte des Untergangs von Carthago und speciell das tragische Ende der Sofonisba, der schönen Tochter Asdrubals. In den Chören wie in allen lyrischen Stellen erhebt sich der Dichter oft zu einem edeln Schwung, auch wird ihm das Verdienst zugeschrieben, daß er zuerst die Italiener von dem Joch der Reime befreit und die versi sciolti in die Tragödie eingeführt habe. Im Ganzen ist aber seine Sprache trivial wie in seiner Italia liberata. Asdrubal hatte (nach Trissino's Fabel) seine Tochter anfangs dem Massinissa zur Ehe versprochen, um ihn für das Bündniß mit Carthago zu gewinnen. Als dieser aber seinen Einfluß verloren hatte, ward Sofonisba dem mächtigen Syphax zum Weib gegeben und dieser dadurch zum Bund mit Carthago bewogen. Massinissa aber, nun Todfeind der Punier, vereinigte sich mit den Römern, eroberte sein altes Reich wieder, nahm den König Syphax gefangen und drang in die Hauptstadt Cirtha ein, um an der Sofonisba, die unschuldig in eine Treulosigkeit verwickelt war, Rache zu nehmen. Allein ihre Reize und Bitten besänftigten seinen Zorn; er nahm sie noch vor der Ankunft der Römer zu seiner Gemahlin. Diese fürchteten aber, daß er sowie Syphax durch seine Liebe von ihrem Bündniß abgezogen würde, verlangten die Sofonisba als Siegesbeute, und Massinissa wußte sie nicht anders als durch den Tod vor der römischen Sklaverei zu bewahren.

Was nun die Ausführung betrifft, so hat Trissino in einigen Scenen, besonders in den letzten, ein unbestreitbares Talent für die Tragödie gezeigt. Die Scene, worin Sofonisbens Gifttrank und Abschied von ihrem Haus und ihrer Familie erzählt wird, und dann besonders die, wo sie auf der Bühne stirbt, ist mit tragischer Wärme, edler Einfalt und Natürlichkeit gegeben und stellt uns die Heldin in moralischer Größe als das edel duldende Opfer eines finstern Zusammentreffens dar. Was Trissino mit diesem hier geoffenbarten Talent zur Charakterzeichnung bei selbständiger, zeitgemäßer Ausbildung in dem tragischen Fach hätte leisten können, läßt sich nun freilich nicht bestimmen, aber gewiß ist, daß die unselige Nachahmung der Griechen seinem

Werk unendlich geschadet hat. Zuerst widersteht uns der unnatürliche Chor cirthensischer Frauen, der die Handlung beständig aufhält, den handelnden Personen in die Rede fällt, bloß um Gemeinplätze anzubringen, oder das Gesagte noch einmal auf andere Art zu sagen, der sich selbst in die Rede der siegenden und plündernden Erbfeinde, der Römer, mischt. Dann hat die Nachahmungssucht alle jene Schwachheiten und Mängel hervorgerufen, die oben im Allgemeinen berührt wurden. Gleich im Anfang will Sofonisbe im Gespräch mit Erminia den herben Schmerz mildern, der sie Tag und Nacht quält, und fängt (bloß weil bei den Griechen auch solche lange Einleitungen vorkommen) eine unendliche Erzählung von Dingen an, die Erminia längst weiß; sie berichtet ihr in 99 Versen von der Gründung Carthago's durch Dido, von der allmälig steigenden Macht dieses Staats, von seinen Kriegen mit den von Aeneas abstammenden Römern; die geringsten Umstände in dem Krieg Hannibals werden nicht übergangen; dann wird berichtet, wie Syphax der Römer Feind geworden und wie er die Sofonisbe geheirathet habe, wie darauf Massinissa, durch die Nichterfüllung der Zusage erzürnt, ihr Todfeind und der Bundesgenosse der Römer geworden sei, wie er einen Theil des Reichs erobert habe und schon bereit sei, dem Syphax eine Schlacht zu liefern, der sich gegen das römische Heer nur sehr schwach werde vertheidigen können. Zum Schluß gibt sie noch einen Traum zum Besten, der in der ganzen Handlung nichts zu thun hat als ihre Unruhe und Furcht zu allegorisiren.

Statt nun die Zuhörer für die lange Ermüdung durch gesteigertes Interesse, durch den raschen Fortgang der Handlung, durch Entfaltung der leitenden Charaktere zu entschädigen, läßt der Dichter die Sofonisbe und Erminia in Reime gerathen, die sie von der Handlung und selbst von ihrer Trauer und Furcht über den Ausgang der entscheidenden Schlacht weit abführen; Erminia sucht zu trösten, und die Andere ergeht sich in langen trivialen Klagen über die Bürde ihres hohen Standes, der in der Tragödie gar nicht einmal, sondern nur ihr Gattenverhältniß in Betracht kommt. Dabei kommen gar flache Bemerkungen vor wie die folgenden:

Erminia. Der Ruhm und andres Gute, das die Welt schätzt,
Befindet doch sich in dem hohen Stand.
Sofonisbe. Ja, aber solcher Ruhm ist schwach und trüg'risch.
Wohl gefällt das Herrschen,
So lange du es wünschest, scheint dir's angenehm;
Doch hast du's, fühlst du stets davon den Schmerz.
Bald Hunger oder Pest, bald Krieg beschwert dich,
Bald auch die läst'gen Reden deiner Völker,
Gift und Verrätherei;
Und fliehst du eins, bestürmet dich das andre.

Nach der noch lange fortgesetzten Unterredung über das Für und und Wider der Regentenwürde lädt endlich Erminia ihre Königin ein, sich im Gebet zur Gottheit zu wenden, daß diese von allem Uebel befreien und es auf die Feinde ausgießen möge. Während sie das thun, beklagt der Chor nach seiner Weise das Schicksal der Königin, wenn sie je als Sklavin in rohe Hände fallen sollte. Ein Bote (der zu häufige Gebrauch dieser geschwätzigen Boten, die oft ganz unnöthige Dinge mit unendlicher Weitschweifigkeit berichten, ist auch eine unglückliche Nachahmung oder vielmehr Uebertreibung der Griechen) erzählt hierauf der zurückgekommenen Königin, daß in dem Treffen ihr Gemahl zum Gefangnen gemacht sei und nur Wenige sich in die Stadt gerettet haben. Sofonisbe gibt sich ihrem Schmerz und ihrer Furcht, Sklavin zu werden, in einigen gelungenen Stellen hin. Der Chor antwortet aber schlecht. Ein anderer Bote meldet, daß die Thore dem Massinissa geöffnet worden seien. Dieser erscheint an der Spitze des Heeres. Sofonisbe gibt sich ihm gefangen, bittet ihn aber, sie nicht den fremden Römern auszuliefern. Massinissa (dessen Charakter überhaupt erbärmlich gezeichnet ist) erinnert sich zwar der frühern Beleidigung des Syphax, der Art, wie er seine Braut verlor; allein von den Reizen der Königin gerührt fällt der Afrikaner aus der alten Zeit plötzlich in die Courtoisie der Ritter und sagt, das Niedrigste sei, Damen zu beleidigen und die zu beschimpfen, die ohne Schutz seien; macht dann eine Beschreibung ihrer Reize, die einen Tiger zum Mitleid bewegen würden, bedauert aber, daß er ihr jenes nicht versprechen kann, da er von den Römern abhänge. Sofonisbe dringt noch stärker in ihn und verlangt entweder dieses Versprechen,

oder daß er sie in der äußersten Noth tödten wolle. Dies geht endlich Massiniſſa mit Handſchlag ein. In dieſer ganzen langen Unterredung (von 138 Verſen) herrſcht eine ermüdende Deklamation und Redſeligkeit, beſonders nachher in dem Dank der Sofonisbe und der Betheuerung Maſſiniſſa's, daß er nur ſeine Schuldigkeit gethan habe.

Der Chor erhebt ſich nun zu einem lyriſchen Geſang, in welchem der Dichter einen hohen Flug und ein echt lyriſches Feuer offenbart; er beginnt mit einer Apoſtrophe an die Sonne, geht dann zu einigen poetiſchen Ausführungen des Satzes, daß Unrecht nicht gedeihen kann, über und ſpricht nach dem Gelöbniß des Maſſiniſſa die beſten Hoffnungen für ſeine Königin aus. Dieſer lyriſche Geſang iſt nebſt der Sterbeſcene der Sofonisbe das Beſte in der ganzen Tragödie. Lälius tritt auf und läßt ſich von einem Boten erzählen, daß in dem Palaſt Maſſiniſſa ſeine Vermählung mit Sofonisbe mit Geſängen und Luſtbarkeiten feiere. Dies iſt ſchon der dritte geſchwätzige Bote, der dem Zuſchauer die Handlung erzählt, und den Italienern, die ohnedies ſtark in Beſchreibungen ſind, mag dieſe Nachahmung der Griechen beſonders angenehm geweſen ſein. Der Alte übergeht nicht den geringſten Umſtand; wie Sofonisbe erſt geweint, wie Alles zur Trauung vorbereitet worden, wie ſie dann zum Prieſter getreten, was ſie geſagt, was der Prieſter geſagt u. ſ. w. Maſſiniſſa kommt dazu und geräth über dieſe Ehe mit Lälius in Streit, welcher wieder genau den Griechen nachgeahmt iſt, nur daß hier die Helden weniger kühn und mehr mit lyriſchen Gründen disputiren. Lälius reclamirt die Beute für die Römer, Maſſiniſſa ſchützt ſeine alten Rechte auf ſeine Braut vor; der Streit wird zuletzt hitzig, und es ſoll zum Blutvergießen kommen, da tritt der alte Cato auf, beruhigt beide, überredet ſie ſich dem Ausſpruch Scipio's zu unterwerfen, und bringt ſie ſo weit, daß ſie ſich umarmen.

Scipio hat aber unterdeſſen von Syphax, der früher Bundesgenoſſe der Römer war, erfahren, daß die bezaubernde Liebe zu Sofonisbe ihn von ſeinem Bündniß abgebracht und in die Arme der Feinde der Römer geführt habe. Scipio hegt daher gleiche Beſorgniß für den Bundesgenoſſen Maſſiniſſa, und verlangt in einer langen Unterredung, worin er alle ſophiſtiſchen

Gründe erschöpft, daß dieser seine Gemahlin ausliefere. Massinissa willigt, sonderbarer Weise, ohne viele Umstände ein und bittet nur um Erlaubniß, sein Versprechen für die äußerste Noth gegen seine Gemahlin zu erfüllen. Bald darauf wird dem Chor erzählt, daß auch wirklich dieser Erbärmliche, ohne nur irgend einen Versuch zur Rettung gemacht zu haben, seiner Gemahlin Gift geschickt, weil Alles verloren sei, wie dann Sofonisbe den Becher ausgetrunken und vom ganzen Haus Abschied genommen habe. Diese Schilderung ist gut ausgeführt und zeigt der Italiener vorherrschendes Talent zur Malerei, obgleich die folgende Scene noch besser ist, wo Sofonisbe selbst auf dem Theater erscheint, von ihren Freundinnen und Untergebnen Abschied nimmt, mit rührender Wehmuth ihrer Eltern und der Zukunft ihres Sohnes gedenkt, diesen der Erminia als ein heiliges Vermächtniß übergibt und dann stirbt. Dies ist eine der besten Scenen im ganzen italienischen Theater, voll Wahrheit und Natur, voll Gefühl und Wärme, nur daß die eintönigen Wehklagen der Erminia, die aber wieder der griechischen Nachahmung zu lieb angebracht sind, etwas stören. Ueberhaupt ist der Charakter der Sofonisbe der einzige mit wahrer Vorliebe und mit Fleiß durchgeführte, während die übrigen alles Interesse mangeln. Die Römer Scipio, Lälius und Cato sind langweilige Schwätzer ohne Charakter und ohne Kraft, und Massinissa ist ein unnatürliches Gemisch von Muth und Feigheit, von Verliebtheit und Gleichgültigkeit.

Der Weg, welchen Trissino durch sein Trauerspiel gegeben hatte, wurde nun von einer unendlichen Menge von Tragikern bis zum 18. Jahrhundert betreten, und manche ahmten nicht einmal mehr die Griechen, sondern nur ihre Vorgänger nach, sobald diese bei dem gelehrten Publikum nur irgend einen Erfolg gehabt hatten. Bei der ganzen Arbeit war also nicht sowol ein genialer Geist als vielmehr, wie bei dem Sonett, nur Witz, Talent zum Anschmiegen in die unabänderliche Form, ein kleinlicher Fleiß im Ausarbeiten der vielen angebrachten Beschreibungen nothwendig, welche Eigenschaften wir denn auch hauptsächlich an ihnen zu bewundern haben. Uebrigens hat bis zu Tasso keiner derselben, außer etwa der Aretiner, den Trissino erreicht. Bei allen zeigt sich aber, wenn sie nicht grade ein griechisches

Stück nur frei übersetzten, ein mächtiger Einfluß des Romanticismus, der ja eben auch durch die Epen eine solche Geltung erlangt hatte. Dieser gerieth aber bei diesen gelehrten Dramatikern in ungeschickte Hände und artete bald in die niedrigste Gattung aus. Phantastische Färbung, Schwülstigkeit der Rede, Unnatürlichkeit der Charaktere, fürchterliche Uebertreibungen, ein Gefallen in der Wahl gemeiner Fabeln, Incesten, in blutiger Grausamkeit und Greuelscenen bezeichnen diese Stücke, und die folgenden überbieten immer noch die vorhergehenden. Solche Eigenschaften bezeichnen immer ein schwaches Zeitalter, und daß solche Stücke dem gelehrten Publikum willkommen waren, kann uns nicht wundern, wenn wir bedenken, daß wir an dem Jahrhundert Alexanders VI. und des Cäsar Borgia stehen.

Der nächste Nachfolger des Trissino, Rucellai, gibt in seinem Oreſt eine noch viel gewissenhaftere Nachahmung des Euripides, selbst darin, wie ein italienischer Kritiker sagt, daß er im ersten Akt die Bühne zweimal leer läßt, was dem Griechen „zum großen Trost aller Nachahmer, die sich zuweilen in ähnlichen Nöthen befinden, widerfahren sei.“ Wo er sich von seinem Vorbild entfernt, verfällt er in Unnatur, wie sich gleich in der entsetzlich langen Einleitung zeigt, wo Oreſt seinem Pylades die ganze griechische Geschichte seit der Zerstörung von Troja durchgeht, um ihm klar zu machen, warum sie nach Kolchis gekommen sind. Die blumenreiche Sprache und die geschraubten Sentenzen sind grade keine Verbesserung seines Originals und machen bei dem erhabnen antiken Gegenstand einen widerlichen Eindruck[1]). In seinem andern Trauerspiel, Rosmunda, wich er

1) Als Probe des schwülstigen Styls geben wir einige Worte des Pylades aus dem edelmüthigen Wettstreit der beiden Freunde:

E pensi or ch' io ti lasci? e puoi pensarlo?
Dove ti lascio! donde son partito!
Chi lascio! a cui vo io? che porto? ahi lasso!
Porto la morte del suo re; a cui?
Al miser popol di Micene e d'Argo.
Porto la morte del mio Oreste; a cui?
A Strofio; e quella del fratello; a cui?
A le sorelle triste e sventurate;
Le quai trepide or forse e spaventose

einmal von den Alten ab, bearbeitete einen romantischen Gegenstand, gab aber damit sogleich ein Beispiel der Vorliebe für das Schreckliche und Erschütternde. Die Fabel nahm er aus der Longobardischen Geschichte des Paul Diakonus, änderte sie aber zum Behuf der Romantik gänzlich um. Rosmunda ist die Tochter des Gepidenkönigs Kunimund, welcher von dem Longobarden Alboin in der Schlacht besiegt und erschlagen worden ist. Sie erscheint zuerst mit ihrer Amme auf dem Schlachtfeld, findet die Leiche ihres Vaters und begräbt sie. Dabei wird sie von Falisco, einem Hauptmann des Alboin, ertappt und mit ihrer Amme und dem Chor Gepidischer Jungfrauen gefangen zum König geführt; zugleich wird der Leiche des Kunimund der Kopf abgeschnitten und auf höhern Befehl aus dem Schädel ein Becher gemacht. Alboin will die Rosmunda eigentlich auch tödten, läßt sich aber von Falisco einreden, sie zu heirathen. Rosmunda wird aber von Almachilde, einem jungen Krieger aus Alboins Heer, geliebt; dieser erscheint nun, erfährt vom Chor die Lage der Dinge und daß er keine Hoffnung habe, worauf er in Verzweiflung wieder wegläuft. Von da an geht die Handlung fast ganz hinter der Bühne vor sich und wird auf der Bühne nur erzählt. Eine Botin kommt aus dem Palast und erzählt, wie Alboin die Rosmunda geehelicht, bei dem großen Gastmahl aus dem Schädel ihres Vaters mit wilder Siegesfreude getrunken und die Tochter gezwungen habe, auch daraus zu trinken. Rosmunda kommt mit dem Schädel in der Hand heraus, erzählt dasselbe und beschließt zu sterben. Almachilde kommt und schwört sie zu rächen, und die Amme führt ihn hinaus, um ihm das Mittel dazu anzugeben. Der fünfte Akt ist nur drei Seiten lang und besteht aus der einzigen Erzählung von Alboins Ermordung und

---

Del tuo ritorno stanno inginocchioni
E raddoppian le mani e i voti al cielo.
E queste fian le già sudate palme,
Gli aspettati trionfi e la vittoria
Del simulacro che portiamo in Argo?
Con che volto potrò veder mio padre?
Con che occhi guardar mai potrò Elettra
Sorella a te, a me dolce consorte,
Senza te, senza me, senza il cuor mio?

aus der kurzen Moral für alle Regierenden, die dem Chor bei dieser Gelegenheit einfällt.

Hiermit war das Signal zu den Greuelstücken gegeben, auf die man nun mit besondrer Begierde und überbietendem Eifer herfiel. Wenn die Leiden der Rosmunda erschütternd genug waren und der auf die Bühne gebrachte Schädel seine Wirkung auf die Nerven nicht verfehlen konnte, so war der Sprung noch viel beträchtlicher, wenn man ein Weib, nicht als Opfer einer Grausamkeit, sondern als Urheberin einer Schandthat darstellen konnte, die alle Natur empört. Dies gelang dem Florentiner Vincenzo Martelli († 1527). Er suchte sich unter allen Helden aus dem Livius die Tullia, Tochter des römischen Königs Servius Tullius, heraus, und da diese ihren Gatten ermordet, den Lucius Tarquinius überredet hatte, auch sein Weib umzubringen und sich mit ihr zu verbinden, dann diesen noch dazu brachte, daß er ihrem Vater Scepter und Leben raubte, und mit unmenschlicher Grausamkeit mit ihrem Wagen über die Leiche des Vaters dahinfuhr, so schien sie ihm die rechte Heldin für sein Stück zu sein. Dazu kam aber die unglückliche Nachahmung der Griechen, die ihn nöthigte, die reizende Fabel seiner Tragödie ganz zu verzerren. Um recht klassisch zu sein, machte er seinen Plan nach der Elektra des Sophokles, aus Tarquinius' Schwester wurde eine Klytemnestra, aus Servius Tullius ein Aegist, aus der Tullia eine Elektra und aus dem Tarquinius ein Orestes, der den Mord seines Vaters rächt. Was die Verzerrung vollendet, ist der Chor von Weibern, der bei allen geheimen Intriguen und offnen Schandthaten ergänzend, commentirend und moralisirend zugegen ist. Dieses Trauerspiel wurde gleichwol von italienischen Kritikern wie Gravina unter die besten des 16. Jahrhunderts gezählt.

Alamanni, Giustiniano und Anguillara begnügten sich, die griechischen Tragödien zu übersetzen, und wandten höchstens ihre dichterische Kraft auf die Romantisirung derselben. Auch Lodovico Dolce, dessen erstaunenswerthe Schreibfertigkeit wir schon gerühmt haben, modernisirte vier Tragödien des Euripides und zwei des Seneca. Durch sie war er gehörig in das Schauervolle eingeweiht, und ohne sich weiter um die Kunst zu kümmern, womit die Alten das Schreckliche zum Erhabnen

machen konnten, ging er keck an zwei Trauerspiele von eigner Erfindung, wovon die Marianna einen erstaunlichen, das vornehme Publikum sehr bezeichnenden Erfolg in Ferrara gehabt hat. Sie behandelt die Greuelthaten des eifersüchtigen Tyrannen Herodes, dem durch Verleumdungen seiner Schwester Solomea beigebracht wird, seine Gemahlin Marianna sei verführt, und der nun in toller Wuth dem Minister Soemo den Kopf abschlagen läßt und ihn der Marianna vorhält, die aber fortwährend ihre Unschuld betheuert; sie wird darauf zum Richtplatz geschleppt und vor ihren Augen erst ihre Mutter und ihre zwei Kinder, dann sie selbst hingerichtet. Der Chor mit seinen moralischen Vorschriften am Ende kühlt glücklicher Weise die empörten Sinne der Leser bedeutend ab.

Giraldi Cintio von Ferrara (1541) verstand aber noch besser, Rührung hervorzubringen, in seinem Trauerspiel Orbecche, welches wir unter den übrigen hervorheben, weil es sein berühmtestes geworden ist und daher den Geschmack der Zeit andeutet. Er selbst theilt in seinem Discorso sul comporre romanzi Einiges von den Wirkungen mit, die die Aufführung seines Stücks in Ferrara hervorgebracht habe, und es wundert uns nicht, daß darunter Thränen, Schluchzen und ohnmächtige Frauen vorkommen; nur hätte er dazu noch Ekel setzen dürfen. Die Orbecche ist ganz ein Trauerspiel von seiner eignen Erfindung, denn er nahm sie aus einer seiner hundert Novellen, die er schon vorher unter dem Namen Ecatommiti veröffentlicht hatte. Orbecche ist die Tochter eines persischen Königs Sulmone, eines Meisters in der Grausamkeit, der schon seinen Bruder ermordet hatte, um zum Thron zu gelangen. Sie hatte als Kind ihrem Vater verrathen, daß die Königin Selina mit ihrem ältesten Sohn in verbrecherischem Umgang lebe. Sulmone hatte diese auf der That ertappt und beide ermordet. Dies Alles, was noch gar nicht zum Trauerspiel gehört, aber schon die gehörige Stimmung hervorbringen kann, ist der Inhalt des ersten Akts, in welchem nur Nemesis, die Furien und der Schatten der Selina in lauter Monologen auftreten. Die Nemesis will endlich den Tyrannen Sulmone und sein ganzes Haus für alle Ruchlosigkeit bestrafen, sie ruft die Furien aus der Hölle herauf und gibt ihnen schreckliche Aufträge: „Erfüllet also den ruchlosen

Hof, wo Sulmone herrscht, mit so verderblicher Wuth, daß dort nichts Andres mehr gesehen werde, als Schmerz, Gemetzel, Weinen und Mord, und in jedem Winkel der verbrecherische Hof von Blut triefe. Machet, daß elend werde, wer glücklich ist, und der traurigste sich für glücklich halte, und daß der Vater und die Tochter, von Zorn entbrannt, nichts Andres als Schmerz und Tod suchen." Der Schatten der Selina kommt aus der Unterwelt herauf, um sich an den Strafen zu weiden. Sie schämt sich nicht ihres Verbrechens, sondern ist nur wüthend, daß es von ihrer Tochter verrathen und von ihrem Gemahl gestört und bestraft worden sei. Sie ärgert sich daher, daß nicht sie statt der Furien zur Rache gebraucht worden sei. Aber sie will doch auch ihr Theil haben, und wenn die Andern von den Furien zum Tod gehetzt werden, so soll der Verrätherin Orbecche Tod ihr Werk sein. Im zweiten Akt erzählt Orbecche ihrer Amme, die das schon längst weiß, daß sie vier Jahre mit einem armenischen Manne von geringer Herkunft, Oronte, vermählt sei und von ihm zwei Kinder habe, daß aber ihr Vater ihr eben angezeigt habe, daß er sie dem König der Parther zur Ehe geben wolle; sie verlangt den Oront zu sich, um in dieser grausamen Verlegenheit mit ihm zu berathen. Die Amme macht in einem langen Monolog von 110 Versen ihre einfältigen Bemerkungen über den absonderlichen Fall. „Wenn ich, fängt sie an, die Unbeständigkeit der menschlichen Dinge mit mir selbst überdenke, so sehe ich, daß auch die Welt nichts ist und daß wer in sie seine Hoffnung setzt, sich sehr irrt." Sie geht nun die verschiednen Alter und dann die verschiednen Stände der Menschen durch, um zu finden, daß keiner ganz glücklich ist. Ehe sie noch ganz fertig ist, kommt Oronte, den sie eigentlich hatte rufen sollen, mit Orbecche herbei. Er hat selbst vom König den Auftrag erhalten, dessen Tochter zu der Ehe mit dem Partherkönig zu überreden. Beide klagen über ihr Unglück, Oronte will ihr Geheimniß dem Malecche vertrauen, der viel über den König vermag. Dem König ist aber der Umstand schon von andrer Seite verrathen worden, er wüthet im dritten Akt und verlangt von Malecche, daß er eine furchtbare Rache ersinnen soll. Dieser wendet muthig alle Beredsamkeit an, um dem Vater mildere Gesinnungen beizubringen. Sulmone wird endlich des Streits

müde, fingirt Nachgiebigkeit, läßt Alle zu sich rufen und kündigt ihnen trocken seine Verzeihung an. Der vierte Akt enthält bloß die Erzählung eines — Boten von der schauderhaften Grausamkeit des Sulmone gegen Oronte und dessen Kinder, die er unter langen Martern selbst zu Tode peinigt. Der Bote fängt schauerlich genug an: „Ihr Weiber, hätte ich so viel Zungen, ich will nicht sagen, als ich Hände, Arme, Füße und überhaupt Glieder hätte, sondern kämen dazu noch tausend und tausend, und hätte ich eine Stimme, ich sage nicht von Eisen, sondern von hartem Diamant, so könnte ich nicht den Schmerz ausdrücken, der mich zum Weinen bringt; nun stellt euch vor, ob mir diese eine, jetzt schwache und heisere Zunge genügen kann." Die Geschichte selbst aber, die einen Henker empören würde und die die vorhin gerühmte Wirkung bei den Zuschauern wol hervorgebracht haben kann, läßt sich hier nicht wiedergeben, obgleich sie dort an einen Chor von zarten Frauen aus Susa gerichtet ist. Sulmone hat im fünften Akt die Leichen der beiden Kinder und Kopf und Hände des Oronte in silberne, mit schwarzem Taffet bedeckte Gefäße gethan und läßt Orbecche rufen, weil er ihr ein Hochzeitgeschenk machen wolle. Diese kommt in banger Ahnung, denn sie hat einen schweren Traum gehabt, den sie ihrer Amme erzählt. Sie muß nun das Tuch aufheben, sieht die Ueberreste ihres Gatten und ihrer Kinder und bricht in fürchterliche Klagen und Verwünschungen aus. Der entmenschte Vater jubelt darüber: „So sehr dies für dich peinigend ist, eben so angenehm und lustig ist es mir, du unverschämte Tochter, und jemehr ich dich in Schmerzen sehe, destomehr freut sich mein Herz." Durch mehrere solche Aeußerungen zur höchsten Wuth gebracht, reißt sie die beiden Messer, die noch in Brust und Hals ihrer Kinder stecken, heraus und ersticht mit dem einen ihren Vater und mit dem andern sich selbst; das letztere aber erst, nachdem ein langer Chor, dann ein langer Monolog der Orbecche und dann ein Gespräch zwischen dem Chor, der Amme und andern Frauen vorangegangen ist.

Solche Stücke waren so ganz im Geschmack der Zeit und wurden von Fürsten, Gelehrten und Kardinälen so beklatscht und hochgehalten, daß die Dichter, welche zu einigem Ruf gelangen wollten, nur ähnliche Gegenstände bearbeiten mußten. Das

Gefallen an Greuelscenen hatte leider seinen Grund nicht in einer rohen und überkräftigen Natur, sondern in der höchsten Verderbtheit der Sitten und Abgestumpftheit derjenigen Stände, für welche allein die Tragödien geschrieben waren. So wie sich auch in den Lustspielen eine erstaunliche Leichtfertigkeit und Zügellosigkeit, in den Rittergedichten ein zerfahrnes, unnatürliches Wesen, ein Haschen nach Effekt und Sinnenreiz kund gibt, so zeigt sich dies Alles vereint in der Tragödie; das Ernste und Erhabne mußte durch Grausamkeit und Schauder erregende Handlungen verstärkt werden und das Milde artete gleich in Ueppigkeit aus. Aber die Höfe sahen darin nur ihre eigne Geschichte, daher diese Trauerspiele in historischer Hinsicht eben so viel als in ästhetischer von Wichtigkeit sind. Hierher gehört besonders die ihrer Zeit sehr in Werth gehaltne Acripanda von Antonio Decio da Orti aus Rom, in welcher Wollust und Grausamkeit auf eine widerliche Art gemischt sind. Durch die Rittergedichte kam die Liebhaberei auf, die Fabeln dieser greulichen Stücke aus dem Orient, Egypten, Arabien und Persien zu nehmen. So ist auch hier Ussimano ein König von Egypten, welcher seine erste Frau ermordete, um eine andre, die Acripanda, zu heirathen. Das Publikum erhält von der alten Amme das unzüchtigste Gemälde von den koketten Künsten der Acripanda und der Art, wie der König sie verführte. Da er von ihr Zwillinge erhielt, will er zu deren Gunsten seinen ältesten Sohn ermorden, der aber gerettet, nach mancherlei Schicksalen König von Arabien wird und nun mit einem Heer vor Memfis steht, um den Tod seiner Mutter zu rächen. Ussimano wird in einer Schlacht besiegt und so eng eingeschlossen, daß er sich fast ergeben muß. Der Sieger bietet Frieden an und verlangt die Zwillinge als Geißeln. Kaum sind sie aber in seiner Gewalt, als er sie tödtet, in viele Stücke zerhaut und, in ein blutiges Tuch gewickelt, der Mutter zurückschickt. Diese zieht weinend und schreiend in Gegenwart des Frauenchors die zerrissenen Glieder aus dem Tuch, und als sie beerdigt werden, stürzt sie sich mit ihnen ins Grab. Der König von Arabien zieht in die Stadt ein und ermuntert seine Soldaten zur Plünderung. Der Leichnam der Acripanda wird aus dem Grab gezogen und mit allen Beschimpfungen durch die Straßen geschleift. Ussimano fällt

unter Haufen von Leichen und Ruinen und der Sieger opfert ganz Memfis den Manen seiner Mutter.

Manfredi konnte für den Charakter solcher Trauerspiele natürlich keinen bessern Gegenstand finden als die Geschichte der Semiramis; denn hier vereinigt sich Grausamkeit und Wollust in einer Person, und zwar in der Hauptheldin, und der Dichter fügt zur Noth noch einige Inceste und Morde hinzu. Die Verwicklung des Stücks ist fast ganz nach der Orbecche des Giraldi gedichtet. Semiramis will sich mit ihrem Sohn Ninus vermählen; dieser hat aber schon seit sieben Jahren, ohne es zu wissen, seine Schwester Dirce geheirathet und mit ihr mehrere Kinder gezeugt. Semiramis erfährt es, geräth in Wuth, läßt sich, wie Sulmone, von ihrem Rathgeber scheinbar besänftigen, schlachtet aber nachher Dirce und ihre Kinder ab, wird aber zuletzt von Ninus getödtet, der sich darnach auch umbringt.

Man sollte glauben, ich hätte die unsinnigsten und greuelhaftesten Tragödien zusammengesucht, um ein schlechtes Licht auf die italienische Tragödienliteratur zu werfen. Aber im Gegentheil gehören die vorgenannten zu denjenigen, welche nicht nur zu ihrer Zeit ein außerordentliches Aufsehen gemacht haben, sondern auch von den neueren italienischen Literatoren wie Crescimbeni, Tiraboschi, Quadrio und Napoli-Signorelli unter die besten Stücke gezählt werden, welche der Nation und dem 16. Jahrhundert Ehre machen. Als die Marianna zum erstenmal in dem Theater zu Ferrara dargestellt werden sollte, war der Zulauf und das Gedränge so groß, daß die erste Aufführung ganz unterbleiben mußte. Was damals die Kunst unterdrückte und die Kraft, die allenfalls noch da war, tödtete, die unerschütterliche Herrschaft des Aristoteles und die zur Natur gewordne Nachahmung der Griechen und Römer, das ist bis in die neusten Zeiten ein Hinderniß geblieben. Wenn man aber in der ersten Zeit mehr den Euripides und Sophokles' Antigone als Muster erkennt, so scheint in der letzten Hälfte des Jahrhunderts nach den zuletzt genannten Trauerspielen der Oedipus einen besondern Eindruck gemacht zu haben, der damals durch mehrere Uebersetzungen dem größern Publikum bekannt wurde. Unter diesen machte die von dem Venetianer Orsatto Giustiniano am meisten Glück. Sie wurde 1585 von den Mitgliedern der Accademia

Olimpica zu Vicenza in dem berühmten, von Palladio erbauten Theater mit außerordentlichem Pomp aufgeführt, und (was die damalige Auffassung der Idee einer Tragödie charakterisirt) im fünften Akt übernahm, um die Täuschung noch besser zu bezwecken, die Rolle des geblendeten Oedipus ein wirklich blinder Mann, Luigi Grotto von Adria, welcher zu jeder Vorstellung auf Kosten der Akademiker nach Vicenza geführt, dort köstlich bewirthet und wieder nach Haus gebracht wurde. Diese Darstellungen erregten einen ungemeinen Enthusiasmus für den Oedipus und forderten zu vielen Nachahmungen auf, und wir haben schon gesehen, wie die Italiener den Incest als einen Gegenstand für die Bühne zu behandeln wußten.

Dies hat noch zur Genüge der große Kritiker Sperone Speroni in seiner viel gerühmten und viel angefochtenen Canace gezeigt, dem widersinnigsten Produkt jener Vermengung des Romanticismus mit der antiken Kunst. Das Stück behandelt eine schimpfliche Scene aus der Familiengeschichte des Aeolus. Die Tochter desselben, Canace, dient der Venus zu einem ganz besondern Werkzeug der Rache dafür, daß der Windgott ehemals der Juno zu Gefallen ihrem Sohn Aeneas die Flotte zu Grund gerichtet hat. Venus bringt durch ihre Macht die arme Canace zu einem blutschänderischen Umgang mit ihrem Bruder Macareus, von welchem sie Mutter eines Knäbleins wird. Nun erst erfährt Aeolus das ganze Verhältniß. Wuthentbrannt wirft er das Kind den Hunden vor, Canace muß zwischen Gift und Dolch wählen, Macareus stürzt sich bei ihrem Tod in sein Schwert, und Aeolus, zu dessen Wuth nun noch die Reue über die zu schnelle That kommt, schwört, daß er sich an den Nachkommen des Aeneas fürchterlich rächen wolle. Speroni hat sich etwas von dem breitgetretnen Weg der ängstlichen Nachahmung entfernt, aber nur um ein desto unsinnigeres und monströseres Werk hervorzubringen. Sowie die Wahl des Stoffes die Moral, so empört die Ausführung den Geschmack. Den zweiten Prolog hält das den Hunden vorgeworfne Kind der Canace, das als Schatten aus der Unterwelt heraufkommt, während es noch im dritten Akt nur als Fötus existirt und erst im Zwischenakt zur Welt kommt. Die drei ersten Akte ziehen sich in langen Klagen und Befürchtungen, ängstlichen Träumen und Auslegungen hin

und die Handlung beginnt eigentlich erst mit dem vierten Akt. Aber selbst von da an rückt sie fast nur in langen Erzählungen fort. Der Chor, der aus lauter Winden besteht, erscheint erst im vierten Akt, und ist da wahrscheinlich nur angebracht, damit der Bote die Geschichte, wie dem Aeolus die Niederkunft seiner Tochter bekannt wird, nicht in einem Monolog sich selbst erzählen muß. Doch am Ende nimmt dieser Chor noch einmal einen Schwung, um nach den Verwünschungen des Aeolus in neun Versen zu versichern, daß der Gott der Winde Wort hält. Man kann aus diesen Schlußversen des Chors die Kraft der Lyrik abnehmen, die in dem ganzen Stück herrscht: „die stolzen Drohungen dieses Gottes, der über uns und die Wogen ganz nach seinem Willen herrscht, sind feste Versprechungen, welche er zu halten pflegt. Daher seid gewiß, daß die Wirkungen, wann es auch sei, vollkommen seinen grausen Worten entsprechen werden."

Ganz anders als Speroni hat Tasso den Oedipus aufgefaßt in seinem Trauerspiel Torrismondo; er war von der echt tragischen Idee des antiken Meisters, die er in seine romantische Sphäre herüberzog, tief ergriffen. Daher fällt in seinem Torrismondo nichts von jener unsinnigen bewußten Blutschande der Geschwister vor, wie in der Canace durch physischen Zwang der Venus, mit welcher höhern Anordnung sich die beiden Sünder vollkommen beruhigen. Sondern hier geschieht die Sünde durch ein unglückliches Geschick, wobei allerdings die Leidenschaften der Menschen ihr Theil haben, wofür diese aber auch vollkommne Sühne geben. Torrismondo, ein junger Gothenkönig, geht nach Norwegen, um mit Alvida, der Tochter des dortigen Königs, die Trauung zu vollziehen, und zwar nicht für sich, sondern im Namen seines Freundes Germondo, welchem jene aus Familienrücksichten verweigert worden war. Er erhält die Alvida zur Gattin und will sie nun unter dem Vorwand, die Hochzeit zu Hause zu feiern, seinem Freunde zu Schiffe zuführen. Auf der Reise aber entbrennt er in Liebe zu Alvida, die ihrem vermeintlichen Gatten alle Zärtlichkeit erweist, und da sie von einem nächtlichen Sturm auf eine einsame Küste verschlagen werden, vergißt er sich mit ihr und wird zum Verräther an der Freundschaft. Er kommt in seiner Heimath an, von Reue gefoltert, kehrt wieder in das frühere gemessene Verhältniß mit Alvida

zurück und verschiebt von einem Tag zum andern die Feier der Hochzeit mit ihr, die durch dies wankende Betragen in die größte Unruhe versetzt wird. Unter diesen Umständen trifft plötzlich der Bote des Germondo ein, der dessen Ankunft meldet. Torrismondo beschließt in seiner Angst, dem Freunde seine Schwester, die schöne und tugendhafte Rosmunda zu geben. Allein während der Zubereitungen zum Feste ergibt sich eine Reihe von schauderhaften Entdeckungen, welche die tragische Katastrophe herbeiführen; daß nämlich Rosmunda nicht Torrismondo's Schwester ist, sondern daß sie in ihrer Kindheit mit Alvida vertauscht worden war, welche letztere also der Norwegenkönig, der sie auch irrthümlich für seine Tochter hielt, ihrem eignen Bruder zur Gattin gab. Torrismondo eilt zu Alvida, entdeckt ihr das Geheimniß und überredet sie, sich von ihm zu trennen und mit Germondo zu vermählen. Aber sie tödtet sich vor Entsetzen über den Verrath an der Natur. Torrismondo, hierdurch aufs Aeußerste gebracht, bietet in einem Schreiben seinem Freund Germondo sein Reich an, und bittet ihn, die Stütze seiner unglücklichen alten Mutter zu sein. Hierauf ersticht er sich neben dem Leichnam seiner Alvida.

Diese Tragödie wurde lange Zeit von den Italienern unter ihre besten gezählt. Und wenn sich nicht allein ihre Composition durch die stets sich steigernde Verwicklung tragischer Scenen, gegen einander wirkender Interessen und Leidenschaften vor vielen andern auszeichnet, so erinnert auch die Ausführung in vielen Scenen, der edel gehaltne Charakter der so schwer büßenden Hauptpersonen, die schöne männliche Sprache und der herrliche Versbau oft an den Sänger des Befreiten Jerusalem. Aber Alles verdirbt die unglückliche Unterwerfung unter die Regeln des Aristoteles. Es ist zu bedauern, daß Tasso seine Tragödie nicht zwölf Jahre früher, wo er schon den nachher etwas veränderten Plan des Stücks und den ersten Akt ausgearbeitet hatte, vollenden konnte. Er war damals noch in der rüstigen Kraft, wie in dem Epos so auch im Drama seinen eignen Weg zu bahnen.

Unter der unzähligen Menge von Trauerspielen, deren Titel Quadrio ziemlich gewissenhaft zusammenstellt, haben wir hier nur noch ein wegen seines Verfassers und wegen der Ausführung

bemerkenswerthes zu nennen. Dies ist die Orazia von dem durch seine Gemeinheit und Liederlichkeit berühmt gewordnen Peter dem Aretiner. Es ist zu verwundern, daß dieser zügelloseste aller italienischen Dichter, da er sich einmal zu dem tragischen Cothurn erhoben hatte, nicht einen von den beliebten niedrig romantischen oder phantastischen Gegenständen, sondern grade einen antiken, ernsten, echt tragischen Stoff aus der Geschichte der kräftigsten römischen Zeit voll glühender Vaterlandsliebe, hohen Sinns und strenger Sitten gewählt habe. Zugleich aber zeigt die höchst bedeutende Ausführung, trotz einiger Auswüchse im Styl, die am Ende meist von einer überkräftigen Natur herrühren, was dieser Mann für Italien hätte werden können, wenn sein Geist eine andre Richtung genommen und sich nicht in die tiefste Gemeinheit versenkt hätte. Das Stück behandelt den Kampf der Horatier und Curiatier, ziemlich genau nach der Geschichte des Livius. Der erste Akt beginnt mit der Wahl der sechs Kämpfer. Die Freude des alten Horatius wird durch den Gedanken getrübt, daß seine Tochter Celia sich mit einem der drei albanischen Jünglinge vermählen soll und also sein häusliches Glück in Gefahr ist. Celia, von einem Traum erschreckt, beklagt mit ihrer Amme ihr hartes Geschick, das sie zwischen die Brüder und den Geliebten stellt und das ihr Lebensglück vernichtet, welche Partei auch siegen mag. Noch mehr werden ihre Gefühle durch den Befehl ihres Vaters geängstigt, daß sie in den Tempel der Minerva gehen, die Altäre bekränzen und die Göttin um den Sieg der Römer anflehen soll. Der zweite Akt ist voller leidenschaftlicher, erregender Scenen, wie das Opfer des alten Horatius, die Erzählung des Kampfes, des Todes zweier seiner Söhne und des Sieges des dritten, der Jubel der Römer, der mit dem Schmerz der armen Celia so heftig contrastirt, daß sie ihm fast unterliegt, der ihr Alles vor die Seele stellt, was eine Römerin bei dem Sieg des Vaterlands mit hohem Sinn erfüllen kann, der aber über die Trauer der Liebenden so wenig vermag, daß er sie ohnmächtig nach Hause tragen lassen muß. Im folgenden Akt werden die Trophäen an der Thür des Tempels aufgehängt. Celia's Herz wird durch die Unterhaltung zweier Römer über mehrere Einzelheiten des Kampfes noch mehr zerrissen. Sie erkennt unter den Trophäen das Kleid,

das sie selbst gewebt und ihrem Verlobten zum Geschenk gemacht hatte, und küßt es unter schmerzlichen Wehklagen. Der Sieger wird im Triumph hereingebracht, Celia kann ihre Trauer nicht unterdrücken und der erzürnte Bruder ersticht sie. Er wird dafür vor Gericht gefordert. Der König Tullus überträgt die Sache den Duumvirn, welche ihn, trotz ihrer Bewunderung für den Retter des Vaterlands, für schuldig erkennen und die entehrende Strafe des Ruthenstreichens und Hängens über ihn aussprechen. Der alte Horatius vertheidigt ihn mit Feuer und kräftiger Beredsamkeit und der Sohn appellirt an das ganze Volk. Im letzten Akt ist also das Volk auf dem Forum versammelt. Der Vater übernimmt wieder die Vertheidigung des Sohns, und da er an dem Gelingen derselben verzweifelt, bittet er um die Gnade, statt seines letzten Sohnes, den er weinend in seine Arme schließt, sterben zu dürfen. Das Volk wird gerührt und mildert die Todesstrafe dahin, daß er mit verschleiertem Haupt unter dem Joch durchgehen soll. Horatius verwirft mit Unwillen diese Gnade, die ihn entehrt, und mißhandelt den sich nähernden Liktor, um das Volk zu zwingen, ihn zu tödten. Plötzlich entsteht Blitz und Donner, Jupiters Stimme ertönt und befiehlt dem Volk sich ruhig zu verhalten, dem trotzigen Sieger aber, sich der Strafe zu unterwerfen, indem er durch die Genugthuung, die er dem Staat, Gesetz und der Gerechtigkeit gäbe, noch höhern Ruhm erlangen würde. Dieser Stimme gehorcht denn auch Horatius. Die Wahl und Behandlung des Stoffes lassen, wie gesagt, ein bedeutendes Talent erkennen, das sich auch in der kräftigen und ernsten Sprache verräth, und das, wenn es nicht auf so traurige Irrwege gerathen wäre, in der dramatischen Literatur gewiß Epoche gemacht haben würde. Die alten Römer sind lebendig und kräftig charakterisirt, die verschiednen widerstreitenden Gefühlsbewegungen, durch die Collisionen der Ereignisse hervorgebracht, sind sehr geschickt benutzt, den eisernen Sinn noch mehr hervorzuheben, und die Sprache der Leidenschaft ist oft erhaben und hinreißend. Wir fühlen mit der armen Celia den Schmerz über ihr zertrümmertes Glück, das schon verloren ist, noch ehe der Kampf beginnt und welchen Ausgang er auch nehmen möge. Denn, sagt sie,

Perdendosi l'impresa, ognuno in Roma
Altro non perde che la libertà;

Ma io, io, se Roma vince, perdo
Il marito dolcissimo e i cognati.
E vincendo Alba, qual vincer potria,
Oltre il dominio della libertate,
De i fratelli privata mi rimango.

Neben und über ihrer Liebe zum Vaterland herrscht in dem weiblichen Herzen die glühende Liebe zu dem künftigen Gatten, welche die Siegesfreude nicht übertäuben kann, und rührend ist ihre Haltung, als sie den Tod des Verlobten erfahren, sein blutiges Kleid gesehen hat, und besonders als sie vor dem Bruder erscheint, zerstört, nur noch halb lebend, mit aufgelöstem Haar und thränendem Gesicht. Eben so schön ausgeführt ist in dem alten Publius Horatius die Mischung von altem Römersinn und starrer Energie mit der Zärtlichkeit des Vaters, der seinen einzig ihm übrig bleibenden ruhmvollen Sohn vertheidigt und das Mitleid des Volks für ihn anruft. In dem Streit hierüber kommen vortreffliche Stellen vor. „Taub und blind ist das Gesetz", klagen im 4. Akt die Duumvirn. „Wohl, antwortet ihnen Publius, so strafe man meinen Sohn, wenn er der Schwester das Leben geraubt hat; ich selbst, wenn es so wäre, würde ihn strafen."

Duumviri. E che ha fatto il furioso dunque?
Publio. Estinte quelle lagrime insolenti
Che aveano invidia alla romana gloria.

Auch früher schon kommen Grundsätze vor, die man bei dem Aretiner gar nicht suchen würde. Wie der Priester sagt:

Il valore de l'asta e de la spada
E il timore de i riti e de le pene
Non tiene in alto le cittadi magne
Come la riverenza e l'osservanza
De la religione e degl' Iddii.

Oder Publius Horatius:

Nè cupidigia d'uom, nè ardir di stella
Può ciglio alzar dove pon mente Iddio.

Den im Allgemeinen reinen und kräftigen Styl hat der Dichter übrigens nicht ganz von den Ausschweifungen und Sonderbarkeiten frei halten können, die man in seinen leichtsinnigen Werken

ſo häufig antrifft. Wir geben hiervon nur ein paar Beiſpiele; im 1. Akt ſteht das Volk an den Altären betend

Con le ginocchia dell' anima umili,
E con quelle del corpo in terra fisse.

So heißt es im 2. Akt:

Orazio vincitor per la mia lingua
Con la bocca del cor ti bacia in fronte.

Oder im 5. Akt:

e però vuoi
Piuttosto al collo del tuo corpo un laccio,
Che la corda alla gola del tuo nome.

So wird der junge Orazio, als er den Liktor mißhandelt hat, mit den Worten getadelt:

Trascurata insolenzia
Le mani ti fa por della Vittoria
Nel crin della Giustizia.

Allein ſolche Auswüchſe, die doch meiſtens mehr Fehler eines kräftigen Geiſtes ſind, kommen ſelten vor, und hätten die Italiener im 16. Jahrhundert nur einige ſolche ſelbſtändige Tragödiendichter gehabt, ſelbſt mit den Fehlern des Aretiners, wie ſie ein Dutzend matte Nachahmer der Griechen hatten, ſo würde ſich dieſer Zweig ihrer Dichtkunſt ganz anders geſtaltet haben.

§. 2.

Komödie.

Wir ſind in dem frühern Abſchnitt bei den Unterſuchungen über die Urſprünge ſceniſcher Darſtellungen in Italien abſichtlich den Mimen, aus welchen ſich die eigentliche Nationalkomödie der Italiener, die Commedia dell' arte bildete, aus dem Weg gegangen, weil uns die Verfolgung ihrer Entwicklung und ihrer allmäligen Umwandlung in die Kunſtkomödie hier beſſer am Platz zu ſein ſcheint. Die Komödie im weiteſten Sinn war, wie wir in jenem Abſchnitt ſahen, in Italien nie ausgeſtorben; die Mimen der Römer waren das eigentliche italieniſche Volksſpiel, das in das römiſche Leben übergegangen war, aber dieſes auch wieder überlebte. Sie widerſtanden allen Veränderungen

des Geschmacks, oder nahmen die jedesmalige Richtung der Jahrhunderte in sich auf, und während daher Tragödie und regelmäßige Komödie, ja jede Kunst mit dem römischen Reich auf lange Zeit unterging, um nachher in einem ganz andern, christlichen Element wieder aufzublühen, wurzelten sich die Mimen nur desto fester in dem Charakter des Volkes ein, und die neue durch das Christenthum erhobne Denkweise vermochte ihnen so wenig anzuhaben, daß sie in ihrer Tendenz nicht einmal sittsamer wurden. Bloß in dem ganz engen, niedern und selbst oft gemeinen Kreis des Volkslebens, der Familienscenen, der lächerlichen Stadtanekdoten bewegten sie sich, und alle höhern Interessen, die die Völker rüttelten, Veränderungen in Herrschaft, Politik und Sitten, Uebergänge von Despotie zu republikanischer Freiheit, von Heidenthum zu Christenthum, Alles ging spurlos an ihnen vorüber. Wir finden sie daher im 6. Jahrhundert unter Theodorich neben den Pantomimen in Rom, welche sie dann auch überlebten. Ja sie bestanden noch im 11. bis 13. Jahrhundert zu den Zeiten des h. Thomas von Aquino (Riccoboni, Hist. du théâtre ital.); denn dieser spricht von der histrionatus ars, und untersucht, ob man, ohne in Sünde zu verfallen, die Kunst der Histrionen ausüben könne. Wahrscheinlich waren damals ihre Späße etwas gereinigter, denn Thomas behauptet, daß man ohne Skrupel daran Theil nehmen könne. Er mag dies besonders auch insofern gemeint haben, als die Mimiker auch einem kirchlichen Zweck dienten; denn sie waren nun schon so in den Sinn des Volks verwachsen, daß weder weltliche noch geistliche Richtungen sie vertreiben konnten. Wie sich immer die Gegensätze einander hervorrufen, so bestand auch neben dem Ernst des Mittelalters, den strengen Forderungen der Kirche, dem gewaltigen Stoß der Völker gegen einander, der Tyrannen und Republiken, dem übertriebnen tiefsinnigen Grübeln in Religion und Wissenschaft ein mächtiger Hang zur Lustigkeit und Frivolität, welcher noch besonders bei den Italienern, die die leichtfertigen Sitten des untergehenden Roms geerbt hatten, viel tiefer eingreifen mußte als irgendwo sonst. Wie sich hier die Lustigkeit immer gern mit der Zügellosigkeit und Indecenz verband, sieht man gleich von Anfang der italienischen Poesie an manchen Liedern der italienischen Troubadours, an Boccaccio und

seinen Nachfolgern in der Novelle und dem Schwank, an den vielen burlesken Volkssonetten, und auch sogar die meisten Epen und Ritterromane fallen oft in diesen Ton. Die Posse lehnte sich nun gleich an das Ernsteste, an den religiösen Kultus an und ward zuletzt eines der Hauptelemente der Mysterien und Moralitäten. Sowie die weltlichen Höfe und Großen, so hatten auch die Geistlichen, Klöster und Kirchen ihre Jongleurs und Lustigmacher, die zum kirchlichen Dienst gebraucht wurden, und es läßt sich denken, daß grade hier der Contrast den Schwänken eine Kraft gab, wie sie an den weltlichen Höfen, wo überhaupt nicht viel Ernst herrschte, nicht gefunden werden konnte.

So vereinigten sich die Mimiker mit den Priestern und Mönchen zur Aufführung der Prozessionen und Mysterien, und spielten entweder ihre Rollen in diesen selbst, oder ihre eigenthümlichen Farsen zwischen und nach den Mysterien. Diese Vereinigung mag ziemlich natürlich und von selbst vor sich gegangen sein, da der Klerus, der früher Spiele und Scherze in den Kirchen zugelassen hatte, um das Volk besser in der Devotion zu erhalten, nun im 11. und 12. Jahrhundert selbst thätigen Antheil daran nahm, indem die Priester als Histrionen auftraten, sich maskirten und im Sanctuarium profane Lieder sangen (S. das Kapitel: Cum decorem domus domini in den Dekretalen Gregors IX. Auch aus andern, von Napoli-Signorelli citirten Schriftstellern ist ersichtlich, daß sich die Priester auf Weihnachten und Epiphanias im 12. Jahrhundert maskirten, was im folgenden durch Innocenz III. abgeschafft wurde). Die Rollen der Mimen bei den religiösen Darstellungen waren aber gewöhnlich die des Teufels und der Laster. Denn das physisch und besonders das geistig Häßliche fällt in das Gebiet des Lächerlichen, und es war hier wol zum Theil eine Sache des frommen Eifers, diese Figuren durch die größten Ueberladungen hervorzuheben. Da diese Rollen mehr Freiheit und Kunst zuließen, so mögen sie dem lachlustigen Publikum bald die Hauptsache in den Mysterien gewesen und die ernste Bedeutung der Symbole verloren gegangen sein, und wenn die Mysterien selbst bald durch Entfaltung der größten Pracht besonders nur für die Unterhaltung der Sinne sorgten, so wurde doch noch jeder etwaige tiefere Eindruck gleich durch die ausgelassenste Farse getilgt.

Diese lustigen Stücke scheinen nach und nach in einem hohen Grad ins Schmuzige ausgeartet zu sein, denn im Anfang des 15. Jahrhunderts fand der heilige Antonio, Erzbischof von Florenz, für nothwendig, die Possenreißer aus den Kirchen ganz zu verbannen und den Klerikern die Gemeinschaft mit ihnen zu verbieten, obgleich auch er die Kunst der Histrionen für nothwendig und erlaubt hielt.

Durch die allmälige Trennung von den kirchlichen Elementen wurde die Kunst der Mimen erst wieder recht national ausgebildet und die Grundlage der eigentlichen Volkskomödie oder, wie sie die Italiener nannten, Kunstkomödie, Commedia dell' arte oder a soggetto. Man könnte daher fast sagen, daß die Kirche diese Nationallustbarkeit, die vor ihren Aufzügen bestand und dieselben lange überlebte, eine Zeit lang gestört hat, indem sie sie in ihr Gebiet zog, bis sie endlich genöthigt wurde, sie wieder freizulassen, da sie sie nicht beherrschen konnte. Durch die Mysterien, nicht aus denselben hat sich, wenigstens in Italien, das Drama gebildet. Denn sobald die weltliche Darstellung selbständig wurde, streifte sie sogleich alle Erinnerungen an das Kirchliche ab, und wenn man in andern Ländern wegen der vorherrschend beliebten Wahl biblischer Gegenstände für die Tragödie die Wurzel derselben in den religiösen Darstellungen oder Mysterien suchen kann, so findet sich, die Marianna des Lodovico Dolce ausgenommen, in der ganzen Geschichte der italienischen Tragödie vom 13. bis 17. Jahrhundert kein Stück, welches nur in entfernter Beziehung zum alten oder neuen Testament stünde; sondern die alten Muster und die alte Geschichte haben meist der Tragödie Stoff und Form, der Komödie Form gegeben, und die Kunstkomödie war in ihren rohen Keimen schon vor den Mysterien und hängt unmittelbar mit den alten Mimen und Pantomimen zusammen. Diese Kunstkomödie, die von den Gelehrten lange verachtet, von den großen Theatern und Akademien lange ausgeschlossen wurde und auf öffentlichen Plätzen die originelle italienische Lustigkeit üppig entfaltete, war und blieb der Liebling des Volks und triumphirte über alle Gelehrten und alle Veränderungen der Zeiten und des Geschmacks. Es scheint, daß die Farsen, welche den Mysterien als Nachspiele dienten, ebenfalls wie später die Kunstkomödie von geschickten Schauspielern improvisirt

wurden, und daß sich hieraus die letztere so unmerklich entwickelte, daß der Anfang ihrer Selbständigkeit gar nicht auffiel und daher nicht bekannt ist.

Das wesentliche Merkmal der Kunstkomödie bestand darin, daß die Stücke nicht vollständig mit den die Charaktere entwickelnden Dialogen aufgeschrieben wurden, sondern die Ausführung der Fabel dem Talent der Schauspieler überlassen war. Die Verfasser zeichneten bloß mit wenigen Worten den Gang der Handlung und den Inhalt der Scenen; zwei Abschriften dieses Entwurfs (scenario) wurden an der Seite der Bühne vor dem Anfang des Stücks angeheftet, jeder Schauspieler überlas den Inhalt der Scenen und überließ sich dann auf dem Theater nach dieser Anleitung seinem Witz und seiner glücklichen Laune. Die Darstellungen mußten um so volksthümlicher werden, jemehr die Schauspieler, um Beifall zu erhalten, den Geschmack, die Denkart des Publikums, die Zeitinteressen und die Hauptzüge des Volkscharakters sich zu eigen machen mußten. Zu diesen Hauptzügen gehörte aber damals der aus dem Egoismus hervorgehende Hang zum Spott, die Lust das Lächerliche aufzufassen und der Satire preiszugeben. Wir finden von jeher bei den Italienern die persönliche Satire und ihre burlesken Sonette sind voll Pasquille. Dieser Hang hatte durch die politische Thätigkeit, die Staatsveränderungen, das Aufblühen der Städte, ihre gegenseitige Eifersucht, das Vorherrschen der Bürgerschaften eine besondere Richtung genommen und sich mit dem Municipalpatriotismus verbunden; und während die Gelehrten die Vorliebe für ihren Geburtsort in lebhaften Streitigkeiten über den Namen der Sprache, über die Geburtsstadt großer Dichter und in Municipalgeschichten kundgaben, offenbarte das Volk seinen beschränkten Patriotismus in Neckereien und Satiren einzelner Städte und Distrikte gegen einander und übte selbst in der Politik sein Talent, das Lächerliche aufzufinden und darzustellen. Ich möchte fast geneigt sein, hier ebenfalls wie früher schon mehrmals die Erweiterung zu erblicken, welche das Alles durchdringende Christenthum in dem Anschauungs- und Gedankenkreis der modernen Völker hervorgebracht hat. Auch unter den vielen griechischen Staaten herrschte eine große Eifersucht, die griechische Komödie erreichte ihren Gipfel, als diese politische

Eifersucht auch auf den höchsten Grad gestiegen war und einen fürchterlichen Bürgerkrieg entzündet hatte. Aber die atheniſche Komödie blieb ganz in dem Bezirk ihrer Stadt, in den Sitten und Fehlern ihrer Einwohner, den Einrichtungen des eignen Staats, ihre Satire ſchweifte nie über die Grenze des Gebiets hinaus, ſondern hielt ſich an das zunächſt Stehende, ſelbſt nur an noch lebende berühmte oder auf irgend eine Art hervorragende Männer. Die italieniſche Kunſtkomödie konnte nicht lange in dieſem engen Kreis verweilen, in dem ſie ſich gewiß im Anfang auch bewegt hatte, und obgleich die verwickelten politiſchen und kirchlichen Zuſtände die einzelnen Städte durchaus auf ſich ſelbſt beſchränkt hatten, ſo ſchweifte doch Alles, was in das geiſtige und Kunſtgebiet gehörte, in viel weitern Regionen herum, und der vom Chriſtenthum gewonnene höhere Standpunkt gab eine breitere Grundlage. Nicht einzelne Städte oder kleine Vorfälle, ſondern ganz Italien mußte der Satire dienen, und ſie ging noch weiter und geißelte Charaktere, die ſich in Italien durch fremde weitgelegene Beziehungen gebildet hatten, wie den Neapolitaner wegen ſeines ſpaniſchen Stolzes oder den Venetianer in Bezug auf ſeinen Welthandel.

Unter den Städten, die durch ihre politiſchen Verhältniſſe in eine einſeitige Charakterbildung verfielen, traten bald einige hervor, in denen gewiſſe Stände der Satire und dem Spott beſondere Blößen gaben, wie in Bologna der ſteife Gelehrtenſtand, in Rom die Stutzerklaſſe, in Neapel der übermüthige Herr von der herrſchenden ſpaniſchen Partei. Man faßte nun alles Lächerliche und Auszeichnende aus jedem der ſo bekannten Stände in einen Typus zuſammen und machte daraus eine ſtehende Rolle in den improviſirten Komödien zu großer Ergötzung des Volks. Nach und nach kamen viele ſolcher ſtehenden Rollen zuſammen, wodurch ſich ſchon eine ziemlich verwickelte Handlung durchführen ließ, und die durch die Verſchiedenheit der ſcharf ausgeprägten Charaktere dem Stück eine ungemeine Lebendigkeit gaben. Die bekannteſten unter dieſen Charakteren waren Pantalone, der venetianiſche Kaufmann, gewöhnlich etwas knauſerig; Balanzoni, der pedantiſche Doktor aus Bologna, ein gelehrter Schwätzer; Brighella, der Kuppler aus Ferrara; Pulcinello, der Spaßvogel aus Acerra in Apulien; Pascariello, ein grober Alter

aus Neapel, der seine Sätze immer mit großem Wortschwall anfing, aber nie zu Ende brachte; Giangurgulo und Coviello, zwei grobe Kerle aus Calabrien; Beltramo, ein Pinsel aus Mailand; Arlecchino, der drollige, malitiöse Bediente aus Bergamo; Gelsomino, der römische Stutzer; Kapitän Spavento, der spanische Renommist aus Neapel. Da diese Typen in jedem Stück vorkamen, so hatte jeder Schauspieler immer dieselbe Rolle; er brauchte sich in den gegebnen Charakter nur recht einzustudiren, und man begreift, daß gute und witzige Schauspieler ihrer Rolle einen Grad der Vollkommenheit geben konnten, daß selbst die Gelehrten sich von diesen Darstellungen hinreißen ließen, aber ebenso, daß diese Darstellungen ganz im Sinn des Volks waren und sich in dessen Geschmack immer fester setzten. Die verschiedenen Personen hatten besondre Masken, woran sie sogleich kenntlich waren. Die auch in Deutschland bekannteste dieser Masken, die sich dort bis ins vorige Jahrhundert erhalten hat, ist die des Arlecchino, dessen aus vielen bunten Lappen zusammengesetztes Kleid schon von den römischen Mimen abstammte und dort Cento hieß, der aber durch eine schwarze Larve das Schweinefett ersetzte, womit man sich früher das Gesicht färbte.

Die im Anfang des 16. Jahrhunderts aufkommende regelmäßige Komödie that diesen improvisirten Stücken in der Gunst des großen Publikums keinen Eintrag, da jene in dem Kreis der Gelehrten abgeschlossen blieb. Aber einige talentvolle Direktoren solcher herumziehenden Truppen benutzten die Bekanntschaft mit den gelehrten Komödien, um auch in ihre Stücke einen kunstmäßigern Plan, eine gehörige Intrigue, Verwicklung und Auflösung der Handlung zu bringen. Dagegen war die Kunstkomödie eine Schule für gute Schauspieler, und die Improvisatoren, welche einmal bei dem Volk einigen Ruhm erlangt hatten, wurden dann auch von den Gelehrten gewählt, um ihre Tragödien aufzuführen, und ihrem guten Spiel verdankten diese sehr oft den Erfolg ihrer Werke. Während man in Deutschland die Sache mit mehr Innigkeit, Ernst und Religiosität betrieb, während man dort das Aufführen der Komödie als ein Unterrichtsmittel betrachtete und große Gelehrte zu diesem Zweck lateinische Schauspiele für die Jugend schrieben, war es in Italien grade umgekehrt; dort galt die Kunst bloß als ihr eigner Zweck; man

errichtete im Gegentheil Schulen, um gute Schauspieler zu bilden, und die meisten Akademien bildeten sich in dieser Absicht. Auch sind uns noch viele Namen von berühmten Schauspielern aufbehalten, welche meistens auch zugleich Improvisatoren waren. Arsilli nennt unter den römischen Dichtern seiner Zeit einen gewissen Gallo, welcher durch seinen Vortrag tragischer Rollen einen großen Ruf erlangt hatte. Ein gewisser Genovese erhielt den Beinamen Kaiser, weil sein Ruhm sich auf die Rolle des Constantin in einem Drama gründete. Der berühmteste unter ihnen war Tommaso Inghirami von Volterra (geb. 1470), der den Namen Phädra erhielt, weil er schon im 13. Jahre in Rom durch die ausgezeichnete Darstellung dieser Rolle in dem Hippolith des Seneca die allgemeine Bewunderung erregte und den sogar Erasmus in seinen Briefen (epist. Tom. I, p. 671) den Cicero seiner Zeit nannte. Zur Bezeichnung der durch die sonderbarsten Extreme merkwürdigen Zeit und zu besserer Erklärung aller der auffallenden Erscheinungen in der Literatur seien hier besonders zwei Schauspieler genannt, Giovanpaolo Trapolino, welcher, nachdem er lange ein beliebter und ausgelassener Komiker war, sein Leben in einer Einsiedelei 1530 beschloß, und Bartolommeo Carosi, dessen Lebenslauf eine Kette von Sonderbarkeiten ist. Er war geboren in Siena 1488, trieb zuerst die Fechtkunst, und zwar mit solcher Auszeichnung, daß er von dem Degen den Beinamen Brandano erhielt. Darauf ging er zum Theater über und spielte in Mysterien und Farsen mit. Die Rolle des guten Schächers, die er bei einer Darstellung der Passion Christi spielte, machte einen so tiefen Eindruck auf ihn selbst, daß er diese Laufbahn für immer verließ und sich nur mit der Bekehrung und Besserung des Volks beschäftigte. Die Plünderung Roms sagte er dem Papst Clemens VII. voraus, der ihn dafür binden und in die Tiber werfen ließ. Er rettete sich und zog von nun an durch die Straßen Roms, predigte dem Volk, das ihn das Feuer Christi nannte, das Wort Gottes, ermahnte zur Buße und gelangte zum Ruf eines Heiligen. — Ein gewisser Francesco Chärea, der sich um die Einführung der improvisirten Komödie in Venedig sehr verdient gemacht hatte, erhielt seinen Terenzischen Beinamen von der glänzend dargestellten Rolle im Eunuch. Auch Sebastiano Clarignano war ein berühmter Schau-

ſpieler und von Giraldi beſonders ausgezeichnet, da er es hauptſächlich war, der den Erfolg von deſſen Orbecche ſicherte. Noch berühmter, und ſelbſt auch in Frankreich, war Giambattiſta Verato, ein Komiker aus Ferrara, der ſelbſt von Taſſo und Guarini beſungen wurde.

Eine eigentliche Geſchichte der Kunſtkomödie, die für die Sitten jener Zeit ſo intereſſant wäre, läßt ſich leider nicht geben, weil die Hauptſache derſelben in vorübergehenden Einfällen der einzelnen Masken beſtand, wovon natürlich keine ſchriftliche Spur übrig geblieben iſt und ſich alſo ein Fortgang nicht nachweiſen läßt. Ein Abkömmling derſelben, natürlich mit den Einſchränkungen, die jetzt die Sittenpolizei fordert, beſteht noch immer in Italien, wo die ſtehenden Masken des Stenterello in Florenz und des Caſſandrino in Rom noch jedes Jahr im Carnaval das Volk ergötzen. Eine Hauptepoche machte im 16. Jahrhundert Flaminio Scala. Er führte eigentlich die Sitte wieder ein, den Plan des ganzen Stücks und den Inhalt und die Folge der Scenen aufzuzeichnen, und er iſt auch der erſte, der ſolche Plane in Druck gegeben hat. Man hat von ihm Il teatro delle favole rappresentative, ovvero la Ricreazione comica, boschereccia e tragica, divisa in cinquanta giornate. Venezia 1611. Da er ein fruchtbarer und talentvoller Erfinder und von witzigen Spielern und feurigen Improviſatoren unterſtützt war, ſo brachte er die Kunſtkomödie, ſelbſt während der relativ klaſſiſchen Periode der regelmäßigen, in hohen Schwung. Mit gleichem Eifer arbeitete an der Vervollkommnung ſeiner Kunſt der Komiker Francesco Andreini aus Piſtoja, Vater des Dichters und Schauſpielers Giambattiſta Andreini, der durch ſein Drama Adam dem Milton die Idee ſeines Verlornen Paradieſes gab. Er war in mehreren Sprachen bewandert und zeigte gleiches Geſchick in mehreren Rollen, am beliebteſten aber war er in der des neapolitaniſchen Kapitäns Spavento. Er errichtete nach und nach eine dramatiſche Schule und ſammelte eine Geſellſchaft tüchtiger Schauſpieler um ſich, die ſich den Namen der Gelosi gab. Mit ihr zog er durch ganz Italien und erntete überall vielen Ruhm, wozu auch beſonders ſeine Gattin Iſabella, eine ausgezeichnete Schauſpielerin, beitrug. Er zog auch nach Paris, wo er ſo große Anerkennung fand, daß Heinrich III. ihn und ſeine

Gesellschaft 1577 als stehende Truppe mit Privilegien engagirte. Sie spielten im Palais Bourbon, und zwar mit solchem Zulauf, daß, wie ein damaliges Journal sagt, vier der besten Prediger zusammengenommen keinen gleichen aufweisen konnten. Als er auf der Rückreise in sein Vaterland seine Frau verloren hatte, zog er sich vom Theater zurück, suchte aber immer noch mittelbar dafür zu wirken, besonders für die Rolle des Spavento, und gab daher 1607 Le bravure del Capitano Spavento in Venedig in Druck, die nachher noch zweimal aufgelegt wurden und denen 1618 ein zweiter Theil folgte. Man hat von ihm auch zwei Favole boschereccie: L'ingannata Proserpina und l'Alterezza di Narciso.

Von diesen Gelosi trennten sich später einige Schauspieler, nahmen den Namen Confidenti an und gaben auch Darstellungen in Paris, unter welchen Apostolo Zeno das Pastoraldrama Fiammella von dem Veronesen Bartolommeo de' Rossi nennt. Einer der besten Schauspieler dieser Confidenti war der Neapolitaner Fabrizio de' Fornaris (um 1570), dessen Hauptrolle die des renommirenden Kapitäns war. Er sprach seine Rolle meist spanisch und nannte sich Capitano Coccodrillo. Wir theilen, um überhaupt eine Idee von der Behandlung dieses damals sehr beliebten Charakters zu geben, eine Erzählung des Kapitäns von seiner Bravour mit, die sich in dem noch vorhandnen Lustspiel L'Angelica in der 4. Scene des 1. Aktes findet: Combattiendo yo vinò una bala d'artilleria y me diò ne la bocca y me saccò da ella dos dientes como veys sin hazer me otro mal. Yo tomo esta bala en las manos y la vuoelvo à tras contra los enemigos y doy en una torre adonde havia mil y quinientos soldados y la heche portierra con mattar todos los soldados la hize convertir en polvo, ne aun quedò sennal adonde stava. Cleofila viendo mi braveza me vinò encontra con la espada por mattarme, yo paro con mi espada y le corto al brazo y l'hecho per tierra con toda la espada, y despues la tomo per los cabellos y la hecho con tal furia azia al zielo quellegada al fuso del hemispero lo rompe y entra nel quinto zielo y halla Marte que jugava a taroque con Venus y le rompe la cabeça; Venus empieza a critar ajudo,

ajudo; todos los Dioses del zielo espantados llamavan à Jove que lo soccoriesse; Jove viendo Marte por tierra espantado desto viene à su ventana, quando yo rodeando mi espada contra los enemigos parezia al fuego que salia della un nuovo Mongibello. Dixo, ninguno de vos otros diga nada, porque el que ha mattado Marte ha sido el Capitan Coccodrillo, y agora sta enojado podria venir enel zielo y mattarnos todos. — Dies war indeſſen nicht die erſte Einführung der italieniſchen Komödie in Frankreich, denn ſchon 1548 wurde in Lyon vor Heinrich II. und Katharina de' Medici die Calandria des Kardinals Bibbiena mit großer Pracht aufgeführt. Auch im ſüdlichen Deutſchland, beſonders in Baiern, wurde nach der Mitte des 16. Jahrhunderts die Kunſtkomödie eingeführt und war zu den Zeiten Ferdinands I. und Maximilians II. eine Hauptbeluſtigung. In München führten ſie ſogar Edelleute ganz im venetianiſchen Geſchmack und mit den Dialekten des Arlecchino, Pantalone, Doktors und Brighella auf (Denina, Vicende della Letter. I, 245).

Allmälig kam auch der Gebrauch auf, die verſchiednen Masken, jede in ihrem beſondern Dialekt reden zu laſſen. Einige glauben, daß dieſe Neuerung durch den als Schauſpieler und Schauſpieldichter berühmten Angelo Beolco aus Padua († 1542), der unter dem Namen Ruzzante bekannter iſt, eingeführt wurde, Andere, wie Quadrio, daß ſie ſchon vor dieſem beſtanden habe. Gewiß aber iſt, daß ihr Ruzzante durch ſein und ſeiner Geſellſchaft vortreffliches Spiel und ſeine originellen Komödien voll treffender Sittenmalerei einen ſolchen Beifall verſchaffte, daß ſie nachher immer beibehalten wurde. Der beſte ſeiner Nachahmer, der ſo wie er mehrere Komödien in verſchiednen Dialekten im Druck hinterlaſſen hat, war Andrea Calmo aus Venedig († 1571). Später aber zeigten ſich die Schwächen und Mängel der Nachahmung. Was unter Ruzzante's geiſtvoller Behandlung die Lebendigkeit der Darſtellungen und das Vergnügen an denſelben erhöhte, wurde unter ungeſchickten Händen eine Quelle der Plattheit; denn in die bäuriſche Sprache wurden gar bald auch bäuriſche und pöbelhafte Sitten eingekleidet. Dazu kam, daß die Kunſtkomödie, die vom Beifall des Publikums lebte, auch der allgemeinen Ausgelaſſenheit und Unzüchtigkeit

huldigen mußte und zwar in den gröbsten Uebertreibungen. Aus den ganz zügellosen Unanständigkeiten, an welchen sich die höchsten Stände und selbst Kardinäle und Päpste in den gelehrten Komödien ergötzten, läßt sich ahnen, was hier dem großen Haufen aufgetischt worden sein mag. Es half wol etwas, aber gewiß nicht viel, daß der vortreffliche Karl Borromeo ein strenges Edikt gegen diese Mißbräuche erließ und die dramatischen Plane (scenari) einer Censur unterwarf [1]). Wenn er sie nur auf der Höhe der regelmäßigen Komödien lassen mußte, so war es schon schlimm genug.

Neben diesen originellen Darstellungen entstand nun im im Anfang des 16. Jahrhunderts das, was die Italiener ihre gelehrte Komödie, Commedia erudita, nennen, und leider ist sie bei ihnen wie das Trauerspiel, mit wenigen Ausnahmen, immer eine erudita geblieben, d. h. eine Komödie, deren Hauptverdienst in die genaue Befolgung der aristotelischen Regeln und der römischen Muster gesetzt wurde. Schon im 15. Jahrhundert hatte

---

1) Dieser Umstand wird von Bartoli (Comici italiani I.) so erzählt: Adriano Valerini machte als Chef einer Komödiantentruppe in Verona vieles Aufsehen. Der Gouverneur von Mailand berief ihn daher 1583 in seine Residenz, um dort eine Reihe Vorstellungen zu geben. Valerini ging mit seiner Gesellschaft hin; aber nach der ersten Vorstellung wurde die Erlaubniß aufgehoben, und er erhielt Geld, um nach Verona zurückzukehren. Als er den Grund einer solchen Kränkung wissen wollte, erhielt er vom Gouverneur zur Antwort, er habe erfahren, daß die Komödie eine Todsünde sei, nach dem, was der Erzbischof Karl Borommeo darüber geschrieben habe. Valerini versuchte eine lange Vertheidigung seiner Komödie, und der Gouverneur sagte ihm endlich, er solle zum Kardinal gehen, und wenn er von diesem eine Entscheidung zu seinen Gunsten erlangen könne, so würde er, der Gouverneur, sehr gerne in sein Theater kommen. Der „Santo Porporato“ beschloß auf Valerini's Vorstellungen, daß in seiner Diöcese Komödie gespielt werden dürfe, aber mit den drei Einschränkungen der Zeit, des Orts und der Personen, nach den Vorschriften des heiligen Thomas von Aquino; die Zeit dürfe nicht die Fastenzeit sein, der Ort kein heiliger und die Personen keine Geistliche. Dann verordnete er noch, daß täglich die Scenarii ihm zur Ansicht gebracht werden müßten, und so wurden von ihm und seinem Amt viele Komödien unterschrieben. Aber schon nach einiger Zeit hatte das erzbischöfliche Amt zu viel andre Geschäfte und begnügte sich mit Valerini's Versicherung, daß die folgenden Komödien nicht weniger ehrbar als die vorgezeigten wären.

die Bekanntschaft mit der alten Literatur den Geschmack am Lustspiel erweckt und die Stücke des Plautus und Terenz wurden in vielen Städten theils in der Ursprache, theils in Uebersetzungen mit aller Sorgfalt und Pracht aufgeführt. Terenz erhielt sich in der Ursprache auf der Bühne bis nach der Mitte des 16. Jahrhunderts, wo der Kardinal Ippolito d'Este von einigen jungen Edelleuten dessen Phormio darstellen ließ, wozu Muret den Prolog dichtete. Diese lateinischen Lustspiele erweckten einen außerordentlichen Wetteifer unter den gelehrten und den höchsten Ständen, und es bildeten sich unzählige Akademien, die bloß den Zweck hatten, diese Kunst auf der Grundlage der Alten weiter auszubilden. Leider aber waren grade die Akademien, wie es sich auch schon bei dem Trauerspiel offenbarte, die schlechtesten Pflegerinnen der Kunst, und es war das Schicksal der Italiener, auch in der Komödie auf der Grundlage stehen zu bleiben. Sie vermochten ihre Muster nur in der unbändigen Ausgelassenheit zu übertreffen. In dieser kamen die Darstellungen der Akademien ganz mit denen der Kunstkomödie überein, während sich sonst die Akademiker gern das Ansehen gaben, die letztere dem Volk zu überlassen und nur für Gelehrte und Höfe zu arbeiten. Die Aufführung terenzischer und plautinischer Stücke führte natürlich bald zu der Idee, auch moderne Fabeln und spaßhafte Vorfälle zu dramatisiren und bekannte Charaktere der Gegenwart dem Gelächter preiszugeben, und die Farsen der Kunstkomödie mögen wol die Akademiker mehr, als sich jetzt nachweisen läßt, von den Lateinern abgebracht und ihnen den neuen Weg gebahnt haben.

Die erste bekannte dieser Akademien war die der Rohen (de' Rozzi) in Siena. Ein langer Katalog ihrer meist in sanesischem Dialekt abgefaßten und mit schmuzigen Sprüchwörtern und Redensarten gewürzten Farsen und Komödien, wenn man sie so nennen will, gibt einen Beweis ihrer Thätigkeit, sowie ihre platten und unzüchtigen Späße den Stand ihrer Kunst bezeichnen. Doch grade das letzte war in jenen Zeiten eine Empfehlung; sie gelangten zu solchem Ruhm, daß der Papst Leo X., dessen Hof überhaupt mehr weltlichen als geistlichen Anstrich hatte, sie jährlich nach Rom berief, um sich mit dem heiligen Collegio an ihren Darstellungen zu ergötzen, was ihm zuweilen

auch der Kaiser Karl V. nachmachte. Der Kunsteifer steckte noch andre Sanesen an, welche ihm in Privatvereinen nachhingen, und außer den Rozzi bestanden in Siena später noch zwei Akademien zur Beförderung des Theaters, die der Betäubten (Intronati), von deren Mitgliedern noch sechs gedruckte Komödien übrig sind, die vor Kaisern und Fürsten aufgeführt wurden, und die Akademie der Albernen (Insipidi). Da die Lust am Theater bald allgemein wurde, so war überhaupt in Italien fast keine Stadt und kein Flecken, die nicht ihre Akademie mit irgend einem einfältigen Namen gezählt hätte, deren Beruf die Bearbeitung oder Erfindung alter und neuer Lustspiele war. Um die bis in die untersten Stände verbreitete Lust an Komödien, die in eine wahre Sucht ausartete, und auch das allgemeine Geschick darin zu begreifen, muß man die Geschichte lesen, welche Pietro Aretino (Ragionamenti, Parte II.) erzählt, wie die Dichter Molza und Tolommei einen Versuch machen wollten, daher eine Komödie dichteten, und den Bedienten, Köchen und Stallknechten des Kardinals Hippolith von Este, an dessen Hof sie waren, die Rollen derselben einzustudiren gaben, und wie diese so gut ihre Lehren benutzten und die Komödie so gut aufführten, daß ganz Rom herzulief und das Gedränge so groß war, daß man, um Tumult zu verhüten, Wachen an die Thüren stellen mußte. Die bekanntesten Akademien außer den Sanesischen waren damals die Accademia Olimpica in Vicenza und besonders drei in Florenz, welche um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden, die Befeuerten (Infocati), die Unbeweglichen (Immobili) und die sich Erhebenden (Sorgenti), wozu in Florenz später noch mehrere kamen. Jede Akademie hatte ihr eignes Theater und bemühte sich dasselbe vor den andern berühmt zu machen. Dies war natürlich die große Zeit der Schauspieler, und aus dem Werke des Francesco Bartoli (Notizie istoriche de' Comici italiani, 2 Vol.) läßt sich ersehen, wie bedeutend ihr Einfluß in damaliger Zeit, aber auch wie groß ihre Thätigkeit war. Diese Akademien bestehen noch heutiges Tags in Italien, und wenn die Mitglieder auch nicht mehr selbst die Schauspiele aufführen, sondern die Bühne an Unternehmer (Impresari) vermiethen, so sind sie doch noch immer im Besitz des Theaters, das nach ihnen genannt wird, jeder Akademiker gibt eine jährliche

Summe für die Unterhaltung und hat dafür seine Loge in der besten Reihe, und dies Recht erbt in den Familien vom Vater auf den Sohn, oder kann auch an Andre verkauft werden, die dann als Akademiker eintreten.

Daß dieser Wetteifer eine große Produktivität in allen Arten von Theaterstücken erzeugen mußte, ist erklärlich; aber doch muß man über die Menge derselben erstaunen, die sich in den Verzeichnissen aus jener Zeit finden, wonach im 16. und 17. Jahrhundert ungefähr 5000 gedruckt wurden und sich in der Bibliothek des Apostolo Zeno allein ein Katalog derselben von 4000 Nummern findet. Ungeachtet dieses Eifers ist aber das italienische Lustspiel nicht weiter gekommen. Alle Komödien haben ungefähr dieselbe Physiognomie, fast alle sind eine mehr oder weniger vollkommne Nachahmung des Plautus und Terenz, vorzüglich aber des erstern. Sogar der Prolog und die Verabschiedung der Zuhörer fehlen nicht. Es war derselbe gelehrte Enthusiasmus für das Alterthum, der auch die Komödie wie die Tragödie in ihrer nationalen Ausbildung hemmte. Man entlehnte von den Römern bald die ganze Fabel, bald einzelne Intriguen, Sentenzen und Charaktere. Wol kein Volk hat den Terenz und Plautus so vielfach herausgegeben, übersetzt und nachgeahmt als die Italiener. Von der letzten Hälfte des 15. bis zu Ende des 16. Jahrhunderts ließe sich eine lange Geschichte von den Bearbeitungen dieser beiden Dichter geben, wobei übrigens besonders Norditalien betheiligt wäre. Die Akademie des Pomponius Lätus in Rom, die Akademien in Siena, Florenz, Vicenza, Mantua, Venedig, Ferrara, Mailand, Padua bildeten sich anfangs nur zum Behuf der Aufführungen der römischen Lustspiele. Daher kamen schon 1470 in Mailand und 1472 in Rom die sämmtlichen Werke des Terenz im Druck heraus, während in dem letztern Jahr in Venedig der Plautus gedruckt wurde. In derselben Stadt allein erschienen dann von 1487 bis 1588 fünf oder sechs Ausgaben des Terenz, 1565 eine in Florenz und dort wurde auch im 16. Jahrhundert zweimal der Plautus herausgegeben. Die Uebersetzungen und Nachahmungen dieser Dichter aber sind kaum zu übersehen. Der Terenz ward zweimal im 16. Jahrhundert in Venedig vollständig übersetzt, außerdem noch der Eunuch dreimal in Venedig und Vicenza, die Adelphi zweimal in

Venedig und Mantua und die Andria einmal in Venedig. Dagegen warf man sich mit besonderm Eifer auf einzelne Lustspiele des Plautus, die für lange Zeit Lieblingsstücke der Italiener blieben. Man weiß, mit welcher Pracht die Menächmen 1486 in Ferrara aufgeführt wurden, an deren Uebersetzung der Herzog selbst mithalf. Sie wurden später noch in Venedig übersetzt, am meisten aber frei bearbeitet und lagen vielen Lustspielen, der Calandria des Bibbiena, der Moglie des Cecchi, den Lucidi und der Trinuzia des Firenzuola, den Simillimi des Trissino und vielen andern zu Grund. Die Asinaria wurde 1514 zweimal zu Venedig übersetzt; der Amphitruo übersetzt von Collenuccio und nachgeahmt von Dolce in seinem Marito; die Casina 1530 in Venedig von Berrardo übersetzt und von Machiavelli in seiner Clizia, von Gelli in seinem Errore bearbeitet; die Mostellaria, Cistellaria, Trinummus, Miles gloriosus wurden noch vielfach von Cecchi, Dolce, Bentivoglio, Galli, Alamanni u. A. frei bearbeitet.

Doch brachte die Komödie ihrer Natur nach den Vorzug vor dem Trauerspiel mit sich, daß die Erfindungen, wenn sie Wirkung machen sollten, auf ihre Zeit angepaßt sein mußten. Man ließ wenigstens eine alte vergangne und nicht recht verstandne Zeit und die Mythologie zum großen Theil bei Seite und hielt sich an die Gegenwart, und wenn diese auch mitunter in die plautinische Form gezwängt wurde, so behielt das Stück doch das Interesse der frischen Lebendigkeit. Freilich konnten die Italiener sich immer nur mit Mühe und nie ganz vollständig dem Gängelband der Alten entziehen, und die bessern Dichter kamen alle auf diesem Weg zu ihren originalen Erfindungen. Dies läßt sich an Ariost ziemlich deutlich nachweisen. Seine ersten zwei Stücke, die er in der Jugend schrieb, sind noch ängstlich dem Plautus und Terenz nachgeahmt; die Personen der römischen Komödie, Sklaven, Parasiten, Ammen und Abenteurer machen die Intrigue und den Knoten des Stücks. In dem ersten, der Cassaria, ist er aber noch so sehr Schüler der Alten, daß er die Gespräche, Intriguen, Handlungen und Sitten noch nicht auf einen neuern Ort noch auf seine Zeit anwenden kann und daher für sein ganz allgemeines Lustspiel gleichsam eine ganz allgemeine allegorische Scene sucht; er verlegt daher die Handlung

auf die griechische Insel Metelino, wohin die Sitten, die in seiner Fabel vorkommen, eben so gut wie andre passen können. Im zweiten Stück, den Suppositi, ist schon ein Fortschritt zu sehen. Er hat das Lustspiel in die Gegenwart versetzt, wohin es gehört. Der Ort der Handlung ist Ferrara, die Zeit ist das Jahr der Einnahme von Otranto durch die Türken. Hier entsteht freilich ein Zwiespalt zwischen der modernen Intrigue in Ferrara und den alten Personen und Sitten der römischen Komödie. Dies wurde aber in seinen spätern Lustspielen immer mehr ausgeglichen, und besonders in seinem Negromante trat das Volksthümliche, der Spott und die Satire, mit aller Kraft hervor. Dies ist überhaupt die Geschichte der kurzen Entwicklung der italienischen Komödie bis zu ihrer bessern Zeit. Sie trat sogleich ein, als das Lustspiel der Satire diente und dadurch eine nationalere Färbung erhielt, ja sich durch beißende Neckereien etwas der Kunstkomödie zu nähern anfing. Dies mag wol auch grade zu der Zeit geschehen sein, als es sich dem Schooße der Akademien entwand und bezahlte Truppen vor einem größern Publikum spielten, das dem gelehrten Geschmack nicht grade huldigte, sondern Berücksichtigung seiner Neigungen und Interessen verlangte.

Die blühendste Epoche für das Lustspiel der Italiener war die Zeit ihrer höchsten nationalen Ausbildung, die eben damals auch ihre unabänderliche Form angenommen hat. Nach dieser nationalen Form, die damals allein möglich war, mußte sich auch die Form der Komödie richten, und in ihr allein, so lange sie darin bestehen konnte, hat sie ein kurzes kräftiges Dasein gehabt. Wenn man ihre Geschichte nach dieser Zeit betrachtet, so sieht man bis zum 18. Jahrhundert ein beständiges Sinken und Ermatten, und dies mag seinen Grund darin haben, daß die Hauptzüge des Volkscharakters, während die durch sie bedingte nationale Form starr beibehalten wurde, längst geschwächt oder ganz unterdrückt waren, und daher die spätern Komödiendichter, statt aus dem überströmenden Volksgefühl herauszudichten, sich in den leeren Formen der Convenienz herumtrieben. Man betrachte nur die matten, aber sehr moralischen und anständigen Stücke des Goldoni, der mit allem seinem Fleiß doch nicht die Kunstkomödie vertreiben konnte, obgleich diese auch in der lang gebrauchten Form matt geworden war. Auf der ganzen Komödie nach der

Mitte des 16. Jahrhunderts drückt schwer das Gewicht des völligen Stillstands in Politik, Religion und socialem Leben, und dieser Stillstand wurde durch den Sieg der Hierarchie hervorgebracht.

Das nationale Leben der Italiener im Anfang des 16. Jahrhunderts war nun allerdings beschränkt genug, aber es genügte der Mehrzahl derselben. Sie fanden in der Art, wie sie ihre geistigen und socialen Bedürfnisse befriedigen konnten, eine vollkommne Behaglichkeit und erhoben sich in dieser zu einer gewissen Kraft. Einige höher strebende und kühnere Geister, die sich, eingedenk der alten ruhmreichen Zeit, mit der bestehenden kirchlichen und politischen Ordnung nicht vertragen konnten, waren in ihren Versuchen, den letzten für eine lange Zeit, verunglückt, die republikanischen Gährungen in Florenz waren niedergeschlagen und die Reformationsideen von der Inquisition ausgebrannt worden. Wenn daher mitten in der allgemeinen Gesunkenheit, Verweichlichung und feigen Unterwerfung unter geistlichen und weltlichen Druck sich eine gewisse Thatkräftigkeit entwickeln wollte, wie dies an der geistigen Regsamkeit in der Zeit zwischen Pulci und Machiavell unverkennbar ist, so wurden solche Bestrebungen noch zu des florentinischen Sekretärs Lebzeiten vollständig unterdrückt, wozu die jahrhundertelang in einen gewissen engen Kreis gezwängte Natur der großen Menge nur zu gut mithalf. So gerieth man in dem staatlichen Leben allgemein in den Zustand, welcher den Machiavell an der Wiederaufrichtung seines Vaterlands ohne den außerordentlichen Weg, den er in seinem „Principe" vorschlug, völlig verzweifeln ließ. „Ich schließe zuletzt," schreibt dieser einmal in einem seiner Briefe, zu der Zeit, als Mailand von den kaiserlichen Truppen besetzt war, „ich schließe zuletzt, daß von diesseits nie etwas Ehrenvolles und Kräftiges geschehen werde, um sich zu retten oder gerechtfertigt zu sterben: so furchtsam sehe ich die Bürger und so abgeneigt, dem, der sie verschlingen wird, Widerstand zu leisten."[1]) Dieser größte Florentiner seiner Zeit ist auch vielleicht der einzige noch gewesen,

1) Francesco Guicciardini antwortet ihm hierauf in ähnlicher Weise: „Wenn ich mich nicht täusche, werden Alle die schlimmen Folgen des Friedens besser erkennen, wenn die gelegne Zeit zum Krieg vorüber ist. Nie habe ich einen Menschen gesehen, der beim Herannahen eines Gewitters nicht gesucht hätte sich ein Obdach zu bereiten, außer uns, die wir es auf offner

der immer auf die politische Größe des alten Roms als ein Muster und auf die altrömischen Einrichtungen als die echtitalienischen hinwies und alle seine Kraft aufbot, durch Vorschläge, Lehren und Warnungen Italien aus der Schlaffheit und Gesunkenheit zu erretten. Die ganze Nation hatte sich durch die lange Gewohnheit ihre Thätigkeit immer mehr vergeistigt, die Gelehrten bearbeiteten viel mehr als früher das Alterthum, aber in ganz andrer Weise; sie dachten nicht mehr daran, wie zu Dante's Zeit oder noch früher, eine praktische Anwendung ihrer Studien auf ihre Zeit zu machen, die römische Größe, die sie bewunderten, in ihrem Volk wieder auferstehen zu lassen, mit welchen Ideen sich noch Petrarca eine große Popularität zu verschaffen wußte, ja nicht einmal mehr in Allegorien, was nur noch Machiavell that, ihren Zeitgenossen die Gefahr des Untergehens durch Weichheit und Unthätigkeit vorzustellen. Die Mehrzahl accomodirte sich mit den Zuständen, fügte sich willig unter die Gewalten, fand Vortheil und Genuß in der Unthätigkeit, und bildete das, was ihr von Nationalität erlaubt wurde, mit um so mehr Kraft aus. So ward das 16. Jahrhundert die schönste Zeit der Kunst, für die das ganze Volk begeistert war, die Malerei gedieh zu einer bis jetzt noch unerreichten Höhe und die Musik beherrschte die Gemüther so sehr, daß sie der Dichtkunst schadete. Dazu kam der Handel, der nebst den Spekulationen der Hierarchie unermeßliche Reichthümer in Italien gehäuft hatte. Das hierdurch hervorgebrachte Wohlleben erzeugte wieder eine gewisse Kraft, ein Selbstvertrauen, ein Ueberheben, Eigenschaften, die bei einer gewissen Freiheit und einer tüchtigen Leitung für eine geistige Erhebung und Verbesserung des allgemeinen Zustandes Erstaunliches hätten bewirken können. Da sie aber mit sorgfältiger Ueberwachung in einem engen Kreise niedergehalten wurden, so gingen sie theils in der unbeschränkten bodenlosen Sinnlichkeit unter, theils konnten sie sich nur in der kleinlichen Satire, Parodie, dem Pasquill Luft machen, die in den bessern Komödien vortrefflich ausgebildet sind. Der hauptsächlichste Spott geht

---

Straße unbedeckt erwarten. Wenn daher irgend ein Unglück geschehn ist, werden wir nicht sagen können, es sei uns die Herrschaft genommen worden, sondern sie sei uns schimpflich aus den Händen gefallen."

auf die ehelichen Zustände, wobei sich die tiefe Gesunkenheit der Sitten am meisten offenbart. Es könnte merkwürdig scheinen, daß die Italiener zu einer Zeit, wo sie durch ihre Schwäche und Verweichlichung zu einer politischen Null aufgelöst waren, grade die Komödien des thatkräftigsten Volks zum Muster nahmen, das zu Plautus' Zeit noch ganz nur für seine politische Größe lebte, wenn nicht die Sittenschilderungen in beiden als das Bindemittel erschiene, und es störte dabei die Italiener nicht, daß Plautus seinen Römern die gesunknen Sitten, den Leichtsinn, die Schwäche ihrer Feinde, der Griechen, zu belachen gab, während ihre Komödiendichter an das eigne Herz des Volkes griffen.

Doch war die kurze Zeit der Erhebung, des Heraustretens aus dem erzwungenen engen Geleise, wenn es auch bald wieder unterdrückt wurde, doch von großen Erscheinungen in der Poesie begleitet, aus welchen man, obgleich keine dieser Erscheinungen, den Umständen gemäß, den Stempel der Kunstvollendung an sich tragen, noch bei der kurzen Dauer der Freiheit zu höherer Vervollkommnung der Leistungen führen konnten, doch die große Anlage dieses merkwürdigen Volks erkennen und bewundern kann, die leider gleich unterdrückt wurde, als sie kaum das Ziel ahnen ließ, zu welchem sie gelangen könnte. Alle Elemente der italienischen Komödie gediehen in den kurzen Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts, wo wir auch in allen andern Zweigen der Dichtkunst das Volksthümliche herrschend werden sehen, wo in der Lyrik Volkslieder versucht werden, aber der Volkston in den burlesken Sonetten auch gleich in Satire und Pasquill überschlägt, wo selbst das Epos sehr oft den Anstrich der Parodie erhält, wo auf der andern Seite das weichliche und durchaus beschränkte Hirten- und Naturleben auf alle Art, in Eklogen, Dramen und didaktischen Gedichten mit erschöpfender Zartheit behandelt wird. Dies war die Zeit, wo Ariost, Machiavell, der Aretiner, Cecchi, Ambra thätig waren, und dies zugleich die Blütezeit der italienischen Komödie, wo sie aus den Händen der Akademien unter das Volk verpflanzt wurde, wo sie sich mit der Kunstkomödie verband und die Kraft und das Leben derselben zu Hülfe nahm. Sobald daher die Dichter von der Nachahmung und Bearbeitung der Alten abkamen, sahen sie sich in ihrer

nächsten Gegenwart um, behandelten irgend einen Schwank oder eine skandalöse Begebenheit ihrer Stadt und die Bearbeitung streifte dann nicht selten ans Pasquillenartige. Sowie also das Lustspiel, wie es soll, nur in der Gegenwart lebte, aus dem Kern des Volks seine Nahrung zog, so traten darin auch sogleich die zwei Hauptzüge des Volkscharakters, die üppige Sinnlichkeit und Weichlichkeit und der Hang zur Satire, mächtig hervor; sie sind die Hauptelemente der italienischen Komödie in ihrer Blütezeit, und die größte Ausgelassenheit in beiden und die unbeschränkteste Freiheit konnte eine Zeit lang die vim comicam in ihrer Frische erhalten. Die besten Komödien sind zugleich die zügellosesten, und das große Wohlgefallen des Volks, der allgemeine Enthusiasmus steigerte die Dichter zur Uebertreibung in Scherz und Satire. In Deutschland gehörte um dieselbe Zeit die Komödie in das Gebiet der Pädagogik, man brauchte die Komödien der Römer zu lateinischen Conversationsübungen, aber die Theologen und Frommen eiferten gewaltig gegen die Späße derselben. In Italien war es umgekehrt. Grade das Oberhaupt der Kirche begünstigte am meisten die Komödien des Plautus, munterte die zügellosen Possen der Rozzi auf, ließ sich einmal in Florenz zwei der üppigsten italienischen Lustspiele zu gleicher Zeit auf zwei Bühnen in demselben Saal vorstellen und dann die Schauspieler und den ganzen Apparat nach Rom kommen, um sie mit derselben Vollkommenheit noch einmal zu genießen. Kardinäle und Staatsdiener wetteiferten daher in unzüchtigen Scherzen und fanden Anerkennung. So lange dies dauerte, so lange dauerte die beste Zeit der italienischen Komödie. Ihre Blüte war vorüber, sie wurde matt und gekünstelt, als die Satire durch die Verhältnisse zum Schweigen gebracht war und die sinnliche Weichheit ohne ein solches aufstachelndes und belebendes Element in das Sentimentale oder das Lyrische ausartete, also das Schäferdrama und die Oper die allgemeine Bewunderung erregten.

Da die beiden erwähnten Züge des Volkscharakters nicht zu einer großartigen Auffassung des Trauerspiels paßten, so erklärt sich, warum dieses nie volksthümlich werden konnte, warum es immer in den Händen der Gelehrten blieb und diese Stoff und Form aus dem Alterthum holten und beide ängstlich nach

den Regeln der Alten ordneten. Aber ebenso läßt es sich erklären, wie im Lustspiel die alte Form länger ohne Schaden beibehalten werden konnte. Beide Hauptzüge finden sich auch in den römischen Lustspielen, die Fabel in denselben ließ sich fast wörtlich beibehalten, indem nur Ort und Personen verändert wurden, und die Intrigue paßte ganz auf die italienischen Zustände. Mit der größten Leichtigkeit konnten die Dichter ein römisches Lustspiel in ein italienisches verwandeln. Daher fanden Terenz und Plautus eine so schnelle Aufnahme, so allgemeines Verständniß, so große Vorliebe, und wurden auch dann noch bearbeitet, übersetzt und aufgeführt, als die Kraft der italienischen Komödie gebrochen war. Daher war die Vereinigung dieser gelehrten Belustigungen mit der Kunstkomödie so natürlich und unmerklich, und daher erhob sich das italienische Lustspiel gleich nach und mit dieser Vereinigung zu seiner Blüte und kam aber auch nie darüber hinaus. Man könnte sagen, daß der Enthusiasmus für die gelehrten Dramen eine Abirrung in die Sphäre des Alterthums war, von welcher die Italiener nur für eine kurze Zeit und nur im Lustspiel zur Volkseigenthümlichkeit zurückkehrten und grade dann das Beste leisteten. Denn was nach dieser Zeit gestrebt wurde, waren mehr oder weniger Versuche, von der Kunstkomödie, also vom eigentlich Nationalen abzukommen, worin sich noch Goldoni abmühte.

Die italienischen Komödien des 16. Jahrhunderts, und grade diejenigen, welche sich recht mit aller Freiheit in dem Volkselement herumbewegen konnten, gewähren uns einen tiefen Blick in die Sitten und besonders das Familienleben des Volks. Der Historiker sollte sie nicht unbeachtet lassen, denn sie sind ein wahrer Spiegel jener Zeit, und geben ihm manche wichtige Aufschlüsse über viele Erscheinungen im italienischen Staatsleben, besonders über die noch immer dauernde Schwäche und Erniedrigung; denn nur im Familienleben keimt die Kraft eines Staats. Sie sind ein Commentar und eine Rechtfertigung der bittern Klagen Machiavells über die tiefe Verdorbenheit, die Irreligiosität und Schwäche seiner Landsleute, als deren Urheberin er die Hierarchie beschuldigt, und seines verzweifelten Mittels zur Rettung aus diesem Zustande, das er in seinem Principe mitgetheilt hat. Aus der Geschichte der Komödie, die so schnell nach ihrem

Aufleben kraftlos sank, wie aus dem Inhalt und Charakter der einzelnen Stücke läßt sich zum Theil erkennen, wohin ein lebendiges und ursprünglich kräftiges Volk durch geistigen Druck und durch erzwungne fast gänzliche geistige Unthätigkeit gebracht worden war. Während man jedes ernste Streben der Wissenschaft, jedes Forschen nach Wahrheit verfolgte und von Grund aus zu vertilgen suchte oder doch wenigstens in die enge Sphäre des unschädlichen Wissens zurücktrieb, wurde zugleich von oben her die sinnliche Schwelgerei befördert und zur unumschränkten Macht im Volksleben erhoben, die in dieser Erhöhung der gefährlichste Feind des geistigen Fortschritts wie der gesunden staatlichen Entwicklung wurde. So kam es zu dem Ausspruch Machiavells über Mailand und Neapel, die Verderbtheit sei dort so allgemein, daß diese Staaten nie mehr frei werden könnten, und so kam er zu dem Schluß, als das einzige Mittel, die aus Schwachheit aus einander fallende Masse mit Zwang zum Zusammenhalten zu bringen, die in seinem Principe niedergelegten Grundsätze und als den einzigen Retter einen Mann von der Energie, Klugheit, Entschlossenheit, Rücksichtlosigkeit und selbst Grausamkeit eines Cäsar Borgia zu empfehlen.

Was sich also in den Komödien des 16. Jahrhunderts zuerst bemerklich macht, ist die entsetzlichste Immoralität. Die Italiener sind ursprünglich ein sinnliches Volk, und welche großartige Wirkungen diese sinnliche Grundlage im Gebiet der Kunst hervorbringen konnte, läßt sich bei den Griechen nachweisen und auch recht gut aus dem ahnen, was Dante, Boccaccio, Ariosto in andern Zeiten und Verhältnissen geworden wären. Aber die Italiener sind darin traurig untergegangen, und dies zeigt sich besonders in ihren Komödien. Statt daß die Sinnlichkeit der geistigen Thätigkeit als Basis diente und bei der Verarbeitung der Charaktere eine desto lebendigere Plastik erzeugte, sind vielmehr alle geistigen Kräfte der gröbsten Sinnlichkeit untergeordnet und arbeiten nur daran, diese recht hervorzuheben. Die Befriedigung der thierischen Lust ist das Centrum, um welches sich das ganze Interesse des Lustspiels bewegt, ist der einzige Hebel der Handlung. Die Liebe hat ihre Wurzel nicht im Gemüth dieser Menschen, sondern nur im animalischen Organismus, ja es ist meist nicht einmal von Liebe die Rede, sondern nur

von fleischlicher Lust. Daß diese Zügellosigkeit eine allgemeine Krankheit war, sieht man an den guten wie auch an den schlechten Komödien, an den Stücken, die für das sogenannte vornehme Publikum, wie an denen, die für den Pöbel geschrieben wurden; alle sind sich darin gleich. Es ist sogar ein eignes Zeichen, daß die Komödien, die von solchen Ausschweifungen etwas freier sind, auch grade in Hinsicht auf Kunst, Intrigue, Charakteristik, Witz und Dialog die mattesten und frostigsten sind, so daß man die unzüchtigsten nicht einmal als die zugleich schlechtesten auf der Seite lassen könnte. Es war gar nichts Ungewöhnliches, daß die gröbsten Zotenstücke von Kardinälen verfaßt oder doch Kardinälen und selbst Damen gewidmet wurden, und dies spricht mehr für die allgemeine sittliche Gesunkenheit, als wenn solche Stücke überhaupt nur vorgekommen wären, da ja wol jede Nation solche einzelne aufzuweisen hat [1]). Auf Sinnlichkeit und Genußsucht führte aber auch die ganze Erziehung des weiblichen Geschlechts, das überall, wo es auf die Sitten eines Volks ankommt, vorzugsweise zu berücksichtigen ist. Kopf und Herz der Töchter blieben auf gleiche Art leer und schwach und standen in sehr untergeordnetem Verhältniß zu den früh geweckten sinnlichen Begierden. Von Pflichten waren nicht viel mehr zu erfüllen, als welche die in solcher Seele unumschränkt herrschende Kirche auferlegte, und die Unterwerfung unter den Willen der Eltern bei der Wahl des Gatten. Diese Unterwerfung war den Töchtern um so leichter, als die Vermählung sie von dem Zwang, in dem sie bis dahin fern von der Gesellschaft gelebt hatten, befreite und die Losung war zu unbeschränkter Freiheit und zu Befriedigung aller Lüste, die einstweilen eben

1) Wir können uns nicht enthalten, hier ein von Tiraboschi angeführtes gültiges Zeugniß eines Zeitgenossen, des Giglio Gregorio Giraldi, mitzutheilen: At nunc mihi apud vos secreto liceat exclamare: o tempora, o mores! Iterum oscoena omnis scena revocata est; passim fabulae aguntur, et quas propter turpitudinem Christianorum omnium consensus expulerat, ejecerat, exterminaverat, eorum, si Deo placet, praesules atque nostri ipsi antistites, nedum Principes, in medium revocant et publice actitari procurant. Quin et famosum histrionis nomen jam sacerdotes ipsi et sacris initiati sibi ambitiose asciscunt, ut inde sacerdotiis locupletati honestentur.

durch den Zwang eine große Heftigkeit erlangt hatten. Man war daher (wie sich dies aus allen jenen Komödien offenbart) nicht nur gegen die Ausschweifungen der Frauen nachsichtig und fand nur die betrognen Männer belachenswerth, sondern das sittliche Gefühl war so abgestumpft, daß man dieses schändliche Verhältniß zum Gegenstand der dramatischen Kunst machte und solche Darstellungen am meisten beklatschte, worin der Mann durch seine widerliche Albernheit mit der Frau in der Verächtlichkeit wetteiferte. Wenn daher die Jungfrauen in diesen Komödien mit etwas mehr Rückhalt ganz charakterlos sind und nur die Gier sich zu vermählen, um der Sinnenlust zu fröhnen, durchblicken lassen, so spielen die Frauen im Stand der Ungebundenheit eine gar jämmerliche, ja schändliche Figur, und es dient zu keiner Entschuldigung, daß ihre Rollen bis nach der Mitte des 16. Jahrhunderts von jungen verkleideten Männern gespielt wurden. Die Mädchen werden durch mancherlei Umstände in der Welt herumgestoßen, ziehen sich aus hundert mehr als galanten Abenteuern glücklich heraus und behalten nach italienischer Ansicht doch noch den Grad der Ehrbarkeit, daß man am Ende ihre ganz unvermuthete Verlobung mit einem unbekannten Liebhaber beklatscht. Die Frauen ergehen sich in Betrug der Männer, in Ehebruch; ja es werden oft ganz gemeine Weiber, Kupplerinnen oder Schlimmeres dem Publikum vorgeführt, und solche Charaktere sind noch am besten, ganz frisch nach dem Leben gezeichnet. Wo aber je einmal eine tugendhaft oder sittsam sein sollende Person vorkommt, ist sie widerlich und ohne allen Charakter. Die Ehemänner sind meist alt und dumm, lassen sich auf die tölpelhafteste Art hintergehen und sind ihrerseits wieder in schnöder Lust befangen; die Söhne meist eine Mischung von Gemeinheit und Liederlichkeit; nicht Ein Zug von Bildung, von edlerer Denkungsart, kein Stand, keine bestimmte Beschäftigung, kein Streben nach einem würdigen Ziel kommt vor. Das ganze Stück dreht sich um thierischen Genuß. Die Intrigue leitet hauptsächlich ein verschmitzter Diener, ein Ausbund von Schlechtigkeit, der in der Gaunerei und in bösen Streichen wie in seinem Elemente lebt, die Söhne in ihrer Opposition gegen die Väter und die jungen Ehebrecher gegen die alten Ehemänner in allen Ausschweifungen unterstützt. Die

Komödien sind meist Intriguenstücke, die aus einer Reihe von unvorhergesehnen Verlegenheiten und Hindernissen gegen die gemeinen Zwecke der jungen Bursche bestehen, und der Bediente weiß Allem mit der größten List zu begegnen und den Plan zur Ausführung zu bringen. Da das Volk aller Klassen so leicht zu belustigen war und eigentlich nur Einen gangbaren Gegenstand des Vergnügens kannte, so gaben sich die Komödiendichter auch grade nicht viel Mühe mit ihrer Arbeit. Man nahm den Stoff entweder ganz aus den römischen Komödien und paßte ihn mit mehr oder weniger Kunst den neuern nicht sehr verschiednen Sitten an; oder, was noch populärer war, man dialogisirte irgend eine skandalöse Stadtanekdote, woran besonders Florenz, Rom und Venedig reich waren, und schmückte sie noch mit allen möglichen Unzüchtigkeiten aus. Das Volk merkte nicht die bittere Satire auf seinen eignen Zustand, die aus der Geschichte seiner Komödie drohte, und zeigte um so mehr Beifall, je listiger die Kuppler waren und je plumper sich die Ehemänner betrügen ließen. Wenn man des Aretiners satirische Schilderungen der Weiber, der Familien, der häuslichen Zustände überhaupt liest, und wenn man bedenkt, daß solche Enthüllungen einer schrecklichen Gesunkenheit und Gemeinheit bei Vornehmen und Geringen nicht nur kein Aergerniß, sondern das größte Vergnügen erregt: so wird man sich nicht mehr wundern, daß Ariost so weit ging, in seiner „Lena“ einen ganz ehrbaren Vater seine Tochter einer Hure zur Erziehung übergeben zu lassen; und man wird die Versicherung des Lodovico Dolce begreifen, wenn er in dem Prolog zu seinem „Ragazzo“ behauptet, daß, wenn er in seiner Komödie die Grenzen der Ehrbarkeit zu oft überschreite, dies daher käme, daß, um die Sitten jener Zeit zu schildern, eigentlich alle Worte und alle Handlungen unzüchtig sein müßten.

Neben dieser schrecklichen Sinnlichkeit und üppigen Verweichlichung, die unstreitig ihren ersten Grund in den kirchlichen Einrichtungen und der kirchlichen Zucht und Bevormundung des Volks, in der Absperrung aller Wege in dem geistlichen Gebiet, in dem erzwungenen Verharren auf einer niedern Stufe der Lebensthätigkeit hatte, bemerken wir in diesen Sittenschilderungen ein bedeutendes Vorherrschen des materiellen Elements, das selbst bis an eine gewisse Gemeinheit der Gesinnung streift. Der

Handel, der bei keiner Nation zu einer solchen Höhe gediehen war, hatte, wie wir schon früher bemerkten, seit langer Zeit Alles verflacht und mit dem Reichthum den Egoismus und die Genußsucht zum Grundsatz des italienischen Charakters gemacht. Das Ritterthum mit seiner schwärmerischen Begeisterung, mit seiner ernsten Treue und Beharrlichkeit, mit seiner Verehrung für das andre Geschlecht war den Italienern meist fremd geblieben und nur durch Handelsspekulation zugekommen, und sie hatten diese poetischste Seite der jugendlichen Menschheit (mit wenigen Ausnahmen) nicht ohne Ironie und Caricatur in ihre Poesie aufgenommen. Diese Entfremdung zeigt auch ihr gänzlicher Mangel an einem lebhaften und tiefen Gefühl für die Würde der Frauen, das als ein schöner Zug aus dem Ritterthum übrig geblieben ist. Freilich konnte bei dem Handelsgeist keine andere Verbindung mit dem andern Geschlecht gedacht werden, als die auf Spekulation gegründet war und auf Genuß zielte. Aus derselben Quelle rührt die so oft hervortretende Geldgier, welcher Jung und Alt beiderlei Geschlechts und aus den höhern Ständen fröhnt. Junge Liebhaber lassen sich von den Ehefrauen Beutel voll Geld ohne Erröthen schenken, und selbst die Jungfrauen zeigen sich nicht unempfindlich gegen einen Gewinn, den sie mit Opferung ihrer Ehre machen können. — Wohin das Alles führte, sehen wir 150 Jahre später an den widerlichen und verderblichen Komödien Goldoni's, bis zu welcher Zeit Moralität und Religion durch die Schuld der Kirche auf derselben tiefen Stufe stehen geblieben waren, während politischer Verfall und sociale Schwäche immer mehr zunahmen. Nur hatte man in Goldoni's Zeit die Heuchelei, den Schild der tiefsten Schwäche, angenommen und bedeckte den allgemeinen traurigen Zustand des Geistes und Gemüths mit einem Tugendschein, der uns in den vielen Sittensprüchen in dem Munde gemeiner Seelen anekelt. Da die Kirche nach dem gewaltsamen Rückschritt, der ihr am Ende des 16. Jahrhunderts unter den katholischen Völkern gelungen war, systematisch stille stand, so konnte der Schaden, der aus ihrer Vormundschaft erwuchs, bei den seit Jahrhunderten durch leere Ceremonien, unverstandne Dogmen, gedankenlose Pflichten so wohl zubereiteten Völkern erst recht tief um sich greifen. Wir sehen in den goldonischen Lustspielen dieselben

Fehler und Laster, dieselbe sittliche Schwäche und Unbestimmtheit, dieselbe Zerrissenheit in Staat und Familie, wie im 16. Jahrhundert, wie denn das bei einem Volk, dessen ganze geistige und materielle Entwicklung eine von Jesuiten getragne und geleitete Kirche über sich genommen hat, gar nicht anders sein kann. Aber etwas vermissen wir in der spätern Zeit, und daran erkennen wir grade den Sieg, den die Kirche damals vollständig davongetragen hat. Wenn nämlich aus dem Spott der frühern Komödien, aus den beißenden Sittenschilderungen, aus allen Zügellosigkeiten und Frechheiten nur zu deutlich eine gewisse Ungeduld hervorleuchtet, aus dem zwar nicht klar bewußten aber doch stark gefühlten unbefriedigenden kirchlichen und staatlichen Zustand befreit zu werden, so bemerkt man hundert Jahre später aus den Lustspielen zu Goldoni's Zeit eine vollkommne Behaglichkeit in dem engen sittlichen Kreise und unter der strengen Vormundschaft; das unsaubere Familienverhältniß liefert die schönsten und am liebsten bearbeiteten Intriguen, die Geldsucht, Verkäuflichkeit, Kriecherei und Betrügerei werden entweder als ganz natürliche Dinge und normale Eigenschaften behandelt oder mit einer Menge von Tugendsprüchen herausgeputzt, und das Volk wird durch den Anstand und den flimmernden Schein um die Erkenntniß seiner allgemeinen Kraftlosigkeit gebracht.

Die eben erwähnte Ungeduld über den beengenden Zustand zeigte sich in den Komödien des 16. Jahrhunderts besonders in der Satire. Die Satire kam dann auf, als die Komödiendichter sich freier und selbständiger bewegten, von den Alten abgingen, auf nationalen Boden traten und sich in ihrer Zeit umsahen. Dann war aber gleich die Satire gegen kirchliche und sociale Zustände gerichtet, und nur so lange sie sich frei äußern durfte, war die Komödie in ihrer Kraft. Natürlich mußte sie sich um andre Dinge drehen, als in den deutschen Lustspielen jener Zeit. Dort hatte die Philosophie, und grade die, welche man in Italien als ketzerisch verfolgte, ihren ungehinderten Fortgang gehabt, sich populär gemacht und bis zur Reformation geführt. Das Volk hatte die Hierarchie fallen lassen und sich die Religion gerettet. Dieser geistige Fortschritt wurde vielfach in den Komödien jener Zeit behandelt, sie hatten alle mehr oder weniger reformatorische Färbung an sich. In Italien trat auch eine geistig

bewegte Zeit ein, als die ersten Epiker in Florenz aus der platonischen Schule des Lorenz von Medici hervorgingen. Die Philosophie war aber als Sklavin der Theologie in der Scholastik stehen geblieben und die Religion längst in dem Kultus aufgegangen; beide waren also nicht stark, und die paar Versuche zu einer Reform konnten leicht von der Kirche unterdrückt werden. Die wenigen Philosophen, welche die Sache ernster nahmen, flüchteten vor den Scheiterhaufen und verbreiteten ihre Ideen in Deutschland und Frankreich. Die wichtigen Fragen der Zeit, die in andern Ländern so tief wirkende Gährungen verursachten, wurden daher in Italien nur oberflächlich behandelt. Schon die Art, wie bloß der Aretiner, und bloß ein paarmal, der Lutheraner erwähnt, beweist, wie wenig Italien für eine Reformation reif war. Man hielt sich an die Außenseite des Kultus und der gesellschaftlichen Ordnung. Wie die ganze Verfassung der Kirche, der Zustand und Wirkungskreis des Priesterthums den Zwecken der Moral entgegen und ganz nachtheilig war, selbst wenn die Priester nicht zu den schlimmsten gehörten, hat nur der feine und scharfsinnige Machiavell aufgefaßt. Die Andern hielten sich mehr an äußere Schwächen in dem Leben der Priester, die auch bei allen andern Sterblichen vorkommen, aber freilich bei diesem privilegirten Stand des Kontrastes wegen im Lustspiel mehr Wirkung machen. Auf dieselbe Art war der Priester- und Mönchsstand auch schon in den Epen behandelt worden. Die Kirche ließ diese Neckereien frei gewähren, weil sie gar keinen Nachtheil davon befürchtete, und während manche Philosophen, wie Giordano Bruno, in Rom verbrannt wurden, ward die Mandragola vor Papst und Kardinälen aufgeführt. Selbst der Spott über die Hypokrisie, die bei den Priestern noch am meisten gegeißelt wird, über ihre Eingriffe in das Geschäft der Kuppler, Parasiten und Gelegenheitsmacher schien nicht gefährlich. Der Aretiner konnte sie ungestraft in seinem „Ipocrito“ preisgeben [1]). Daß man aber dennoch, was viel wichtiger

1) Im I. Akt, Sc. 7 erzählt die Kupplerin Gemma ihrem Freund, wie sie in ihrem Geschäft herabgekommen sei: Fratello, egli interviene a me, come a quegli, che tanto arricchiscono, quanto fanno una arte buona soli, dando poi giuso tosto che gli invidiosi ci multiplicano. Dico che

hervorzuheben ist, mit dem Zustand der äußern Religion, wie er sich bis dahin gestaltet hatte, im höchsten Grade unbefriedigt war, und daß das religiöse Gefühl alle Kraft und Geltung verloren hatte, sieht man, wenn es auch keiner der Komödiendichter mit Bewußtsein ausgesprochen hat, desto deutlicher an dem ruchlosen Spott, der sich über alle heilig gehaltne Dinge verbreitet, an dem gänzlichen Mangel an Achtung vor dem religiösen Gefühl Andrer, das freilich auch gar nicht mehr vorausgesetzt wurde, und an der geringen Scheu vor allen heilig gehaltnen Dingen. Nichts hat seinen Werth behalten, das Ernsteste und Tiefste wurde so lange an die veränderliche sinnliche Oberfläche der Ceremonien und gedankenlosen Uebungen gezerrt, bis es seine Gel-

---

ne lo avvedersi gli Scribi e i Sacerdoti, che il ruffianeggiare era una mercatanzia muta, e uno utile che potea far le fica a lo onore, si diedero a cotal traffico senza una vergogna al mondo; onde io ne cominciai a divenire di badessa conversa, seguitandogli di mano in mano pedagoghi e cortigiani; e di quì nasce i favoreggiamenti, che mantengono coloro ne le case e costoro in su le gale. — — Ma pur benchè e le ciurme predette, e le domestiche in le case, come saria il barbiere, il sarto, il compare e la comare, mi avessino scemato il guadagno, ci si poteva quasi che stare, ed io anche ci saria bello che stata, se gli „non isputa in sacrato“ non venivano a lupeggiarsi per simil via ogni mia sustanzia: sì che attaccati a loro se vuoi che i disegni ti rieschino, e non a me, che dove passo, i cani abbajano, le oche gridano, le galline schiamazzano, i putti piangono, e le donne fuggono. — Noch stärker ist ein Ausfall, den in der Talanta, Akt 2, Sc. 5 ein Schmarotzer und Gelegenheitsmacher gegen sie thut: Or chi avria mai pensato che gli Ipocriti avesser tolto sopra la lor coscienza il carico dei parasiti? egli è chiaro, che i farisei sono entrati in luogo nostro, la ipocrisia, dico, maneggia il tutto, sì perchè ella ha il diavolo addosso, sì perchè la ricropre le tristizie di chi le crede: ecco l'Ipocrito, torce il collo, abbassa il guardo, ingialla il volto, sputa in fazzoletto, mastica salmi, et incrocicchia mani, se ne va serrato ne' suoi stracci, nè si curando, che i pescivendoli, i beccaj, gli osti, i pizzicagnoli, ed altri simili gli vadino incontra, lo festeggino, lo invitino, e lo intertengano, entra per tutte le case dei grandi, e ristringendosi ne le spalle de la carità, è sempre a l'orecchie di questo e di quello, dicendogli: la tale madre poverina è contenta di darvi la figliuola in carità, ed io in carità l'ho persuasa a farlo tosto, conciossiachè è meglio, che ella provi la carità d'un par vostro, che mendicare il vitto sotto la discrezione altrui, e perchè non si manchi di carità al prossimo, lo ruffiana visibilium et invisibilium.

tung in der allgemeinen Zügellosigkeit, Weichheit und Schwäche verlor. Man schaudert vor diesem Abgrund der Sittenlosigkeit, wenn man unter vielen andern Beispielen in der Cortigiana des Aretiners die Hure Alvigia die Sätze aus dem Gebet des Herrn in ihre Rede einmischen sieht, womit sie eine Bäckersfrau zu einem ehebrecherischen Akt auf den Abend bestellt [1]). Wenn man

---

1) Akt 4, Sc. 8.

Alvigia. Ben trovata, figlia cara, Ave Maria.

Togna. Che miracolo è questo che mi vi lasciate vedere?

Alvig. Questo Avvento e queste tempora mi hanno sì stemperata co' suoi maladetti digiuni, ch'io non son più dessa. Gratia plena dominus tecum.

Togna. Sempre dite le orazioni, et io non vado più a santo, nè faccio cosa più buona.

Alvig. Benedicta tu. Io son peccatrice più de l'altre, in mulieribus; sai ciò che ti vo' dire?

Togna. Madonna no.

Alvig. Verrai alle cinque ore in casa mia, che ti vo' porre ne le signorie a mezza gamba, et benedictus ventris tui, e con altro utile che non feci l'altr' jeri, in unc et in hora bada a me, mortis nostrae, non ci pensar più. Amen.

Togna. In capo de le fine farò ciò che volete, che merita ogni male lo imbriacone.

Alvig. E tu savia. Pater noster (verrai vestita da uomo perchè questi palafrenieri, qui es in coelis, fanno di matti scherzi la notte) santificetur nomen tuum, e non vorrei che tu scappassi in un trentuno, adveniat regnum tuum, come incappò Angela dal moro, in coelo et in terra.

Togna. Oimè ecco il mio marito.

Alvig. Non ti perdere ignocca, panem nostrum quotidiano da nobis hodie. Non c'è altra festa ch'io sappia in questa settimana, figlia, se non la stazzone a san Lorenzo extra.

Arcolano. Che chiacchiere son le vostre?

Alvig. Debita nostra debitoribus. Monna Antonia qui mi domandava quando è la stazzone di San Lorenzo extra muros, sic nos dimittimus.

Arcol. Coteste pratiche non mi piacciono.

Alvig. Et ne nos inducas. Buon uomo, bisogna pur qualche volta pensare a l'anima, in tentatione.

Arcol. Che conscienza.

Togna. Tu credi ch'ognuno sia come sei tu, che non odi mai nè messa, nè mattino.

Arcol. Taci troja.

den kurzen Schritt von dieser Zügellosigkeit bis zu der ängstlichen Bigotterie, in welcher Tasso unterging, betrachtet, in beiden die gleiche Verhöhnung wahrer Religion, dabei aber den vollständigen Sieg der Kirche, und zwar auch nur durch äußere Mittel sieht, so begreift man die traurigen Zustände in den folgenden Jahrhunderten, aber eben so auch die Schwäche und Blindheit der Italiener jetzt, wo ihnen der Zustand noch viel unerträglicher wird, und auch die verkehrten, wieder bloß äußeren Mittel, womit sie das Uebel heilen wollen.

In Bezug auf die weltlichen Verhältnisse ist die Satire ausgesprochner, bestimmter, ihres Ziels bewußter, trifft aber auch weniger allgemeine Thorheiten als einzelne Gegenstände und wird sehr oft pasquillenartig. Wie bei der Kirche, so scheint auch in den weltlichen Dingen das Gefühl der Unterdrückung den hauptsächlichsten Antrieb zur Ironie und Satire gegeben zu haben. Selbst die fast zur stehenden Maske gewordne Rolle des immer betrognen, immer gehudelten, von Frauen und Jungen beherrschten und tyrannisirten, in seinen guten und schlechten Absichten immer gehemmten Ehemanns scheint stark hierauf zu deuten. Jedes Volk stellt sich in seinen Komödien einen Spiegel seiner Zeit auf, worin es seine Thorheiten oder Bedrängnisse belacht. Ein ganz anderes Bild gibt dieser Spiegel in den Zeiten Goldoni's. Man hatte sich in die Verhältnisse, die im 16. Jahrhundert noch sehr drückten, seit langer Zeit hineingefunden, lebte darin ganz behaglich und gab ohne Arg das ganze stagnirende Leben mit allen seinen kleinlichen Seiten wieder, ja man gab ihm sogar ein moralisches und anständiges Aeußere. Daher findet sich in den goldonischen Lustspielen nichts von jener großen allegorischen Anspielung, die unter dem Bild des immer

---

Alvig. Non collera, sed libera nos a malo.

Arcol. Sai ciò che ti vo' dir vecchia?

Alvig. Vita dulcedo, che dite voi?

Arcol. Che se ti trovo più a parlar con questa baldanzosetta di merda, mi farai far qualche pazzia.

Alvig. Lagrimarum valle, io non ci verrò se tu mi coprissi d'oro, a te suspiramus. Dio sa la bontà mia e la mia volontà. Monna Antonia, non lasciate di venire a la stazzone come vi ho detto; ch'egli è il diavolo che ha preso per i capelli il vostro marito, clementes et flentes.

Gehudelten und Unterdrückten den allgemeinen Zustand der Unbehaglichkeit ausdrückt, wie man ihn wol auch jetzt unter den bittern Späßen der Stenterello und Cassandrino auf den Volkstheatern durchblickt. Auch im 16. Jahrhundert näherte man sich durch diese Anspielungen der Kunstkomödie, was überhaupt immer mehr geschah, je mehr die italienischen Komödiendichter sich von den Alten entfernten und in nationalem Geist bewegten. Neben der allgemeinen Maske des Unterdrückten wurde besonders die des Spaniers oft auf die Scene gebracht. Dies ist die einzige Seite, wo die äußere Politik auf der Bühne angeregt wurde. Die Spanier waren seit der Besitznahme von Neapel, seit der Einmischung in die Angelegenheiten des nördlichen Italiens, am meisten aber seit der Plünderung Roms durch Bourbon verhaßt. Das Nationalgefühl war durch ihren kriegerischen Stolz und ihr herrisches Betragen verletzt und die Satire stellte sie besonders gern als leere Prahler und feige Renommisten hin. So werden sie in fast allen Komödien der Intronati, in dem Amor costante, in den Ingannati, dem Geloso von Bentivoglio, der Cortigiana und Talanta des Aretiners lächerlich gemacht, und es ist mir sehr wahrscheinlich, daß, wie man mit dem Spott auf die Priester die drückenden Verhältnisse der Hierarchie angriff, man ebenso mit der Satire auf die Spanier den weltlichen Druck unter dem Kaiser Karl V. meinte, was die häufigen Anspielungen auf Zeitereignisse zu beweisen scheinen. In dem Spott auf das innere Staatsleben herrscht aber wie in den Angriffen auf die Geistlichkeit eine für uns erstaunliche Freiheit der Rede. Regierungen, Minister, Magistrate, Advokaten werden in ihren Fehlern dargestellt und selbst die Fürsten von dem unangreifbaren und von Allen gefürchteten Aretiner nicht verschont. Der Hofmann Ariost konnte in seinem Lustspiel I Suppositi, das vor dem Herzog und seinen Ministern und Räthen aufgeführt wurde, grade die obersten Regierungsbeamten des schlimmsten Fehlers zeihen [1]), und in der Lena die unwürdige Bestechlichkeit und

1) Im 5. Akt schreibt der Diener Lizio den Regierungspräsidenten die Verwirrung im Innern der Staaten zu. Ein Ferrarese entschuldigt aber die Rektoren:

Che san di questo li Rettori? Credi tu
Che intendano ogni cosa?

Geldgier der ferrareſiſchen Richter ſcharf mitnehmen. Corbolo klagt hier dem Ilario, daß ihm ein neues Kleid im Werth von zwölf Dukaten geſtohlen worden ſei, und da ihm der Andre räth, ſeine Klage vor die Richter und bis vor den Herzog zu bringen, ſo ſagt er:

Or sia ancora, ch'io vada al duca e contigli
Il caso; che farà, se non rimettermi
Al podestade? E 'l podestade subito
M'avrà gli occhi alle mani, e, non vedendoci
L'offerta, mostrerà che da far abbia
Maggior faccende: e se non avrò indizii
O testimonj, mi terrà una bestia.
Appresso, chi vuoi tu pensar, che sieno
I malfattori, se non li medesimi
Che, per pigliar i malfattor, si pagano?
Col cavalier dei quali o contestabile
Il podestà fa parte; e tutti rubano.

Im Allgemeinen hielt ſich die Satire mehr an einzelne Ausfälle, wozu ſich hier und da Gelegenheit gab, als daß ſie allgemeine Thorheiten in ganzen Komödien und unter beſtimmten Repräſentanten gegeißelt hätte, die mit allen feinen Schattirungen charakteriſirt wären. Mit ſolchen Charakterkomödien hat Arioſt in ſeinem Negromante den Anfang gemacht, er wußte aber doch nur die Aeußerlichkeiten aufzufaſſen und das innere Seelenleben nur an zufälligen Ereigniſſen und Verwicklungen darzuſtellen. Machiavell war ein Meiſter in der Entfaltung der innern Seelenzuſtände und der einzige, der in ſeiner Mandragola eine wahrhafte Charakterkomödie gegeben hat. Der Aretiner war mehr Satiriker als Komödiendichter, doch hätte er bei einem höhern Standpunkt der Bildung mit ſeinem Witz und ſeiner Menſchen- und Weltkenntniß ohne Zweifel vortreffliche Komödien geliefert. Aber in jener Zeit, die ſich meiſt nur im Gemeinen herumtrieb,

---

Worauf Lizio antwortet:

Anzi che intendano
Poco e mal, volentier credo, e non vogliano
Guardar se non dove guadagno veggano
E l'orecchio più aperto aver dovrebbono
Che le taverne gli uscii le domeniche.

die sich der geistigen und weltlichen Despotie so leicht gefangen gab, in der sich das Volk der verschiednen Städte mit Engherzigkeit und Municipalgeist so scharf und feindlich absonderte, wo selbst die Gelehrten über den elenden engen Gesichtkreis ihrer Vaterstadt nicht hinausreichten und in ihren Kritiken mehr die diplomatischen Verbindungen und Zwistigkeiten ihrer Fürsten als die Regeln der Kunst und Wissenschaft zum Maßstab nahmen, konnte auch in der Poesie nichts Großes und Tiefes, sondern nur Oberflächliches, nur Vollendung der äußern Form erreicht werden. Italien war vor allen andern Ländern unendlich reich an dichterischen Talenten, und doch ist nicht ein einziges poetisches Produkt anders als in der äußern Form ganz vollendet. Nie konnte sich die ganze Kraft der Dichter, wenn sie je da war, ganz frei und rücksichtslos entfalten, noch war die Zeit für ihre Kunstschöpfung ganz günstig. Denn der große Dichter muß nicht nur von einer hohen Kraft beseelt und mit einer gewissen Freiheit über dem Gewöhnlichen und Materiellen stehen, um dessen Ideales herauszuerkennen und in einer schönen Kunstform darzustellen, sondern er muß auch von dem Geist und der Richtung einer irgendwie bewegten Zeit getragen sein, damit sein Ideal immer Nahrung und festen Boden behalte. Aber schon seit Dante herrschte eine finstre Macht über dem Dichtergeist, die ihn des freien Schaffens beraubte, daher er sich immer nach fremder Hülfe umsah und theils fremden Stoff theils fremde Form bearbeitete; und dann verräth nur diejenige Bearbeitung wahre dichterische Kraft, die aus einem antihierarchischen Geist hervorging oder von einer gegen den Kirchendespotismus feindlich aufgeregten Zeit getragen wurde. Die Lustspiele geben uns nun einen merkwürdigen Maßstab zur Beurtheilung der größern oder geringern Kraft eines Zeitalters, des Einflusses der Religion und Sitten auf den Volksgeist, der äußern und innern Hindernisse seines Aufschwunges, und sie sind daher nicht nur als Theile einer Literatur in die Geschichte derselben aufzunehmen, sondern ich messe ihnen als den besten Schlüsseln zur Enträthselung vieler eigenthümlicher Erscheinungen in dem Ganzen derselben noch eine besondere große Wichtigkeit bei und werde mich daher etwas länger bei ihnen verweilen, als es ihr dichterischer Werth grade nothwendig machte.

In Beziehung auf den ersten italienischen Komödiendichter sind die Ansichten zwischen Arioſt und dem Kardinal Bibbiena getheilt, obgleich der erstere die meisten Stimmen hat. Da es aber ganz unbedeutend ist, wer zuerst die lange vorher in lateinischer Sprache verfaßten Komödien nun auch dem Sinne nach im Italienischen wiedergegeben, und da eigentlich Arioſt seine ersten Komödien in Prosa nicht gelten ließ, sondern sie später in Verse umarbeitete, so erwähnen wir zuerst die Calandria des Kardinals Bibbiena, oder wie er eigentlich hieß, Bernardo Dovizi (geb. 1470 zu Bibbiena). Dieser Prälat wußte auch in seinem Leben die Galanterie mit seiner Würde, die Frivolität mit der Feinheit recht gut zu vereinigen [1]). Davon gibt Zeugniß sein Briefwechsel mit dem Kardinal Bembo, worin sich beide sehr oft von ihren Liebschaften unterhalten. Dies bezeugt auch seine Komödie, die in einer klassisch reinen, toscanischen Sprache und in einem trefflichen raschen Dialog alle Unsauberkeiten vorführt, an denen sich damals die vornehme Welt ergötzte. Sie ist eine vollkommne Nachahmung der Menächmen des Plautus, die schon so oft auf den italienischen Theatern erschienen waren, und deren Stoff doch noch über ein Jahrhundert den Lustspieldichtern ausreichen mußte; nur daß hier die Zwillinge verschiednen Geschlechts sind, und durch Verwechselung der Kleider und dadurch veranlaßte Irrthümer manche Unsauberkeit mehr angebracht werden konnte. Und diese Gelegenheit hat der Verfasser reichlich benutzt. Das Stück enthält mehr Grobheit als Salz, mehr Obscönität als Intrigue, ist nicht weniger zügellos als die Possen der Rozzi in

1) Wie sehr er sich hierdurch an dem Hofe Leo's X. in Ansehn brachte und besonders durch eine gewisse merkwürdige Kunst dem Scherz liebenden Statthalter Christi nothwendig machte, erzählt Jovius: (Vita Leon. X, Libr. 4, p. 97 ed. Fior. 1551): Accesserat et Bibienae Cardinalis ingenium cum ad arduas res tractandas peracre, tum maxime ad movendos jocos accomodatum. Poeticae enim et Etruscae linguae studiosus comoedias multo sale multisque facetiis refertas componebat, ingenuos juvenes ad histrionicam hortabatur, et scenas in Vaticano spatiosis in conclavibus instituebat. — — Erat etiam Bibiena mirus artifex hominibus aetate vel professione gravibus ad insaniam impellendis, quo genere hominum Pontifex adeo flagranter oblectabatur, ut laudando ac mira eis persuadendo, donandoque, plures ex stolidis stultissimos et maxime ridiculos efficere consuevisset.

Siena, und würde in unsern Tagen, wenn es gegeben werden könnte, kaum nur den gemeinen Haufen belustigen. Doch wurde es erst in Urbino mit großem Aufwand vor dem dortigen Herzog, dann in Rom in dem Vatican selbst vor Leo X., dem ganzen Kardinalskollegium und einer Marchesa d'Este Gonzaga von Mantua, die sich durch solche pikante Scenen wol nach damaligen Begriffen besonders geehrt fühlte, aufgeführt. Dieselbe Fürstin ließ sich später die Calandria auch auf ihrem Theater in Mantua wiederholen. Ueberhaupt gelangte das Stück zu großem Ruhm, der sich auch über Italien hinaus erstreckte, wie man aus der feierlichen Aufführung desselben in Lyon bei der Anwesenheit des Königs Heinrich II. und der Katharina von Medici ersieht. Es führte eigentlich das italienische Lustspiel in Frankreich ein, wo es dann lange Zeit sehr beliebt war. Man kennt jene Zeiten nur halb, wenn man nicht die Lustspiele genau kennen lernt. Der Verfasser hat es für nöthig gehalten sich im Prolog zu rechtfertigen, daß sein Stück in Prosa und nicht in Versen, italienisch und nicht lateinisch, in modernem und nicht antikem Sinn geschrieben sei. Demetrio, Bürger von Modone, hatte Zwillinge, Lidio und Santilla, die sich so ähnlich sahen, daß man sie nur durch die Kleidung unterschied. Der Vater war seit sechs Jahren todt, als die Türken Modone einnahmen, verheerten und Alles tödteten. Die Amme und der Bediente Fannio kleideten die Santilla, um sie zu retten, als Knaben und nannten sie Lidio, indem sie den Bruder von den Türken getödtet glaubten. Sie reisten von Modone ab, wurden unterwegs gefangen genommen, nach Constantinopel geführt, von dem florentinischen Kaufmann Perillo alle drei eingelöst, mit nach Rom genommen und lebten nun lange Zeit in seinem Haus. Perillo will seine Tochter der für Lidio gehaltnen und immer in männlicher Kleidung gehenden Santilla zur Frau geben. Unterdessen ist Lidio mit dem Diener Fessenio glücklich entkommen, reist in Italien herum und hält sich nun grade auch in Rom auf. Er verliebt sich in die Fulvia, die Frau des einfältigen Herrn Calandro, die auch in ihn entbrannt ist, und kann als Mädchen verkleidet und unter Vermittlung seines Dieners Fessenio, der auch als Mädchen herumgeht, seine Wünsche oft befriedigen. Aber Calandro hält ihn wirklich für eine Jungfrau, verliebt sich

in ihn und wendet sich gleichfalls an den Schurken Fessenio, um für die Nacht ein Stelldichein zu erhalten. Fulvia, die ihren Lidio zu verlieren fürchtet, weil er verreisen will, um seine Schwester aufzusuchen, zieht einen Wahrsager, der auch Kupplergeschäfte betreibt und mit Lidio in vertrauter Bekanntschaft steht, in ihr Interesse. Dieser richtet nun mit Fulvia's Dienerin Samia seinen Auftrag und die dringende Einladung für den Abend unglücklicher Weise an die verkleidete Santilla', die er für Lidio hält. Sie versteht natürlich von der ganzen Sache nichts, wird aber von ihrem Diener Fannio überredet, das Abenteuer zu bestehen, um dann über den Irrthum der Fulvia zu lachen. Fessenio hat unterdessen den alten verliebten Calandro, den seine thierische Lüsternheit bis zum Ekelerregen einfältig macht, zum Besten. Er erklärt ihm, daß das vermeintliche Mädchen Lidio einwillige, daß er sich aber, um nicht gesehn zu werden und keinen Skandal zu erregen, in einem Koffer müsse hintragen lassen. Der Alte geht also, um einen solchen zu kaufen. Um einen Begriff von den geistreichen Späßen zu geben, zu denen sich die Einfalt des Herrn Calandro gebrauchen läßt, schalten wir hier ein kurzes Gespräch ein, worin ihn Fessenio noch lehrt, wie man nach Gefallen sterben und wieder auferstehen könne:

Fessenio. Tu sai, Calandro, che altra differenza non è dal vivo al morto, se non in quanto che il morto non si muove mai e il vivo sì; e però quando tu faccia come io ti dirò, sempre resusciterai.

Calandro. Dì su.

Fess. Col viso tutto alzato al cielo si sputa in su, poi con tutta la persona si dà una scossa, poi si apre gli occhi, si parla e si muove i membri: allor la morte si va con Dio, e l'uomo ritorna vivo. E stà sicuro, Calandro mio, che chi fa questo, non è mai morto.

Calandro ist höchst vergnügt über das Geheimniß und will nun den Versuch selbst machen. Fessenio räth ihm, sehr vorsichtig dabei zu sein.

Cal. Tu 'l vedrai. Or guarda: eccomi.

Fess. Torci la bocca, più ancora, torci bene, per l'altro verso; più basso.... Oh oh, or muori a posta tua. Oh bene. Che cosà è a far co' savii! Chi avria mai

imparato a morir sì bene come ha fatto questo valentuomo, il quale muore di fuora eccellentemente? Se così bene di drento muore, non sentirà cosa che io gli faccia, e conoscerollo a questo. Zas: bene. Zas: benissimo. Zas: ottimo. Calandro, o Calandro, Calandro?

Cal. Io son morto, io son morto.

Fess. Diventa vivo, diventa vivo: su, su, che alla fe tu muori galantemente. Sputa in su.

Im dritten Akt wird Calandro im Koffer getragen. Fessenio geht mit einer zu dem Spaß gedungnen Hure, die sich Santilla nennen muß, nach. Der Koffer wird an dem Zollamt angehalten, geöffnet und Fessenio weiß sich nicht anders zu helfen, als daß er die Hure heulen läßt und vorgibt, Calandro sei der an der Pest gestorbne Mann derselben, den sie heimlich hinausschaffen, um ihn in den Fluß zu werfen. Alles, selbst das Weib entflieht. Calandro wird beschwatzt, den Koffer allein bis ans Haus der Geliebten zu tragen. Fulvia ist durch die erste Antwort des vermeintlichen Lidio (Santilla), daß er nichts von ihr wisse, in Verzweiflung gebracht und geht in Mannskleidern ihn zu suchen und zur Rückkehr zu bewegen. Sie hat aber vor dessen Haus ihren Herrn Calandro mit der Hure gesehen, bringt ihn zurück und hält ihm eine fürchterliche Strafpredigt, worauf dieser aber nichts schuldig bleibt. Unterdessen hat sich der weibliche Lidio (Santilla) dem Zauberer Ruffo zu dem Abenteuer bereit erklärt. Der Diener Fannio gesteht diesem aber, sein Herr sei nun grade weiblich, und überredet ihn mit der Hoffnung zu einem ansehnlichen Gewinn, er solle dies bei der Fulvia einer plötzlichen Verzauberung zuschreiben. Lidio und Santilla kommen zu gleicher Zeit zu dem verabredeten Platz. Calandro, der sie kommen sieht, weiß nicht, welches seine Geliebte ist. Indessen seine Zudringlichkeit verscheucht den Lidio, der zu gelegnerer Zeit wiederkommen will. Santilla aber geht ins Haus zu Fulvia. — 4. Akt. Fulvia ist untröstlich über die Geschlechtsveränderung ihres Lidio, und verspricht dem Zauberer eine ansehnliche Summe, wenn er ihn wiederherstellen wolle, daher dieser nun mit Santilla und Fannio Verabredung nimmt. Im 5. Akt bringt Samia eine Summe Geldes für den Lidio. Dies nehmen aber beide Zwillinge in Anspruch und erheben darüber einen großen

Streit, indem Samia nicht weiß, wer der rechte Lidio ist. Dieser geht zuletzt in Fulvia's Haus. Fessenio hat von der Verwandlung seines Herrn gehört und seine Bestürzung verwandelt sich in Schrecken, da er sie bestätigt findet. Er geräth in Streit mit Santilla, die ihn gar nicht kennt, behauptet, sie sei sein Herr und will sogar auf dem Theater durch Berührung das Geschlecht untersuchen. Fannio kommt ihr zu Hülfe. Während des Zankes klärt sich das Räthsel auf, daß Lidio noch lebt und Santilla seine Schwester ist. Samia erzählt voller Angst, Calandro's Brüder hätten den Lidio zu Fulvia gehen sehen, und dieser sei nun verrathen und verloren. Fessenio läßt schnell die Santilla durchs Fenster in das Haus steigen, mit Lidio die Kleider wechseln und diesen herauskommen. Calandro überhäuft seine Frau mit Vorwürfen und geht ins Haus, um den Ehebrecher zu tödten; aber, wie gleich darauf Fessenio erzählt, löst sich drinnen der Zank durch Entdeckung des Geschlechts der Santilla in Heiterkeit auf. Die letzte Scene bringt die Erkennung der beiden Geschwister. Santilla soll nun der Fulvia Sohn heirathen und Lidio die der Santilla bestimmt gewesene Tochter des Perillo.

Die beiden ersten Lustspiele Ariosts haben an sich sehr wenig Werth und sind nur merkwürdig für die Literaturgeschichte, indem man darin sieht, wie der Dichter im Anfang ganz in seinen römischen Mustern befangen war. Die Cassaria ist ganz dem Plautus nachgeahmt, nur einige Scenen sind dem Terenz entlehnt und diese wieder im Styl des Plautus gehalten. Die Hauptpersonen sind ein Kuppler, der nach altrömischer Art schöne Sklavinnen zu verhandeln hat; Söhne reicher Väter, welche in diese Sklavinnen sterblich verliebt sind, aber sich nicht die Mittel zum Besitz derselben zu verschaffen wissen; schelmische Bediente, die zu Allem Rath wissen, erst den Vätern anvertraute Kaufmannsgüter stehlen, um den Kuppler geneigt zu machen und ihm die Sklavinnen zu entreißen, dann zur Ehre der Moral den Kuppler betrügen und das gestohlne Gut zurückgeben, um den Vater des Wüstlings vom Untergang zu retten. Hiermit ist zugleich der Gang der ganzen Handlung angegeben, worin die äußerst faden Späße bei der reinen Sprache und den fließenden Versen einen sehr widerlichen Eindruck machen. Das

zweite Lustspiel Arioſts, die Untergeſchobenen (I Suppositi) ebenfalls ſtark dem Terenz (Eunuch) und Plautus (Captivi) nachgebildet, wie ſich ſchon aus der Maſſe von Dienern, welche die wenige Handlung durch lange Erzählungen fortrücken, bemerken läßt. Doch iſt hier ſchon Ort und Zeit beſtimmt gegeben und die ſchlechten Sitten mehr den Neuern angepaßt. Der Sohn eines reichen Kaufmanns aus Sicilien iſt von ſeinem Vater wegen liederlicher Streiche nach Ferrara geſchickt worden, um da zu ſtudiren. Statt deſſen verliebt er ſich in die Tochter eines ebenfalls reichen Mannes. Um ihr näher zu ſein, vertauſcht er die Rolle mit ſeinem Bedienten, der ſtatt ſeiner ſtudirt, und begibt ſich in die Dienſte des Vaters ſeiner Schönen. Nachdem er mit dieſer ſchon lange Zeit durch Vermittlung der Amme einen allzuvertrauten Umgang gepflogen, erſcheint ihm plötzlich ein gefährlicher Nebenbuhler in der Perſon eines alten pedantiſchen und geizigen Profeſſors der Rechte, der eine dem Vater der Schönen ſehr willkommne Summe zur Mitgift anbietet. Die Schwierigkeit iſt nun für den jungen Liebhaber, eine ähnliche oder größere Summe anzubieten, was er ohne Einwilligung ſeines Vaters nicht kann. Der Bediente erwiſcht durch Zufall einen ganz fremden Reiſenden, welcher, damit nur die Handlung des Stücks vorwärts rücken kann, alle Albernheiten glaubt, die ihm, um ihn in Angſt zu bringen, aufgehängt werden, und ſich überreden läßt, die Rolle des Vaters zu ſpielen. Unterdeſſen kommt der rechte Vater aus Sicilien an, was zu einigen froſtig ſpaßigen Unterredungen mit dem untergeſchobnen führt, die zur Handlung nichts beitragen. Der ſittenloſe Umgang der Schönen wird von ihrem Vater entdeckt, welcher den angeblichen Bedienten knebeln und in einem Zimmer einſperren läßt. Der Profeſſor tritt zurück und erkennt in dem wirklichen Bedienten ſeinen von den Türken ihm geraubten Sohn. Durch die Dazwiſchenkunft des Sicilianers entdeckt denn auch der Vater der Schönen, daß der Schänder ſeiner Tochter nicht ein gemeiner Bedienter, ſondern ein reicher und vornehmer Mann iſt; er beruhigt ſich ſehr bei dieſer Entdeckung und willigt in die Heirath ein. Was aus dem untergeſchobnen Vater wird, bleibt ungewiß. Im Ganzen zeigt Arioſt in dieſem Luſtſpiel daſſelbe Talent und dieſelben Mängel wie in ſeinem großen Gedicht: ein ausgezeichnetes Talent

im Erzählen, in leichten Umrissen, in gewandten und fließenden Dialogen, in schönen Episoden, aber gänzlicher Mangel an Tiefe, an Eindringen in die menschliche Seele, und Wahrheit und Natur zeigt sich nur in der Schilderung der Sittenlosigkeit. Da Alles nur auf oberflächlichen Eindruck abgesehen ist, so fallen die frostigen Späße des Parasiten und der Diener, die gar zu sehr an die Römer erinnern, um so mehr auf. Auch darin ist das römische Lustspiel Muster gewesen, daß seine Stücke immer auf der Straße spielen, wobei die Einheit des Orts und der Zeit sehr streng beobachtet ist. Dafür wird aber, was überhaupt dem Arioſto eigen ist, die Handlung, die eben meistens im Innern der Häuser und Familien vorgeht, mehr erzählt, als daß sie sich vor dem Zuschauer entwickelt. Die Einheit der Handlung fehlt gänzlich, hier im Kleinen wie im „Rasenden Roland" im Großen. Es wird hier wie dort nichts recht eingeleitet und nichts recht ausgeführt. Eine Menge Personen erscheinen und verschwinden, ohne daß sie den geringsten Theil an der Handlung nehmen, ohne daß sie nur etwas Erhebliches gethan hätten. Das Interesse wird für einige Personen im Anfang erweckt, weil man hofft, sie bald in das Ganze thätig eingreifen zu sehen; man muß sie aber bald vergessen, um sich für andre mit derselben Täuschung zu interessiren und zu bemerken, daß eigentlich gar kein einiges Ganze besteht. Man weiß im Anfang nicht, ob der junge Sicilianer die Tochter des Ferrareſen heirathen will oder nur um den unterbrochenen Genuß verlegen ist. Der Professor Juris ist der einzige, der im ersten Akt einen bestimmten Zweck ausspricht und ihn ernstlich verfolgt; aber im letzten Akt ist gar keine Rede mehr von diesem Zweck; er ist zurückgetreten, ohne es eigentlich auszusprechen und seinen Grund anzugeben. Im 1. Akt ist er auch gut charakterisirt, wenigstens äußerlich, und sein pedantisches Wesen tritt in einigen lateinischen Phrasen komisch genug hervor; vom 2. Akt an aber vergißt er ganz diesen Charakter und spricht und handelt wie die andern auch. Zugleich mit ihm tritt ein Parasit auf, der zuerst die ganze Intrigue des Stücks in Händen zu haben scheint, dessen Wichtigkeit noch gesteigert wird durch die Bemühungen des Sicilianers, ihn auf seine Seite zu bringen, dessen Einfluß aber von Scene zu Scene schwindet und der zuletzt kaum noch den Auftrag

erhält, ein Mittageſſen anzuordnen. Der Fremde aus Siena wird mit vieler Mühe zur Uebernahme der Vaterrolle überredet (die Erzählung dieſer ſein ſollenden Liſt nimmt faſt einen ganzen Akt weg), blos um durch ein komiſches Zuſammentreffen mit dem rechten Vater die Handlung aufzuhalten. Kurz, es iſt hier derſelbe Mangel an Plan, daſſelbe Ueberſpringen von einer Epiſode zur andern, dieſelbe Ungenauigkeit in der Charakteriſtik, woran wir auch das Gedicht vom Roland erkennen, nur daß dort dieſe Eigenſchaften den Reiz ſehr erhöhen, während ſie ſich hier als Fehler unangenehm bemerklich machen. — Die dritte Komödie, **Lena**, führt uns denn gar in die ſchlechteſte Geſellſchaft der Welt unter die Hefe des Volks. Die Hauptperſon iſt die Lena, eine Kupplerin, welcher ihr Liebhaber, der alte Herr Fazio, ſeine eigne Tochter Licinia zur Erziehung übergibt. Lena lehrt ſie zuerſt leſen, kochen, ſticken und andre weibliche Arbeiten. Es entſpinnt ſich eine Liebe zwiſchen Licinia und dem jungen Ilario, welcher nun auch gleich eine Nacht bei ihr zubringen möchte. Frau Lena, die Erzieherin, iſt für 25 Dukaten, die aber Ilario nicht hat, bereit die Gelegenheit zu machen. Ein Schuft von Diener, Corbolo, hilft ihm ſeinen Vater um das Geld zu betrügen und ſeine Luſt ohne Ausgabe zu befriedigen. Zuletzt werden die jungen Leute zuſammengethan, ihre beiden Väter vereinigen ſich und willigen in die Heirath. Die Lügen und Schelmereien, womit der Diener den alten Fazio betrügt, die Gemeinheiten und Unverſchämtheiten der Lena machen den Knoten der Fabel, und eine Menge von Zweideutigkeiten und platten Späßen würzen den Dialog. Doch ward dieſes Stück mit großem Beifall von den vornehmſten Perſonen am Hof zu Ferrara aufgeführt, und der zweite Sohn des Herzogs, der Prinz Francesco d'Eſte, deklamirte ſelbſt den Prolog.

In der vierten Komödie, dem **Negromante**, hat ſich Arioſt ganz in ſeiner Zeit bewegt, und da tritt denn auch gleich die Satire auf. Es ſcheint, daß die Schwarzkünſtler in damaliger Zeit eine große Rolle ſpielten und den Aberglauben auf vielfache Weiſe für ihren Gewinn benutzten, da ſich mehrere Komödiendichter veranlaßt ſahen, dem Volk die Augen über die Nichtigkeit ihrer Kunſt und ihre ſchlechten Zwecke zu öffnen. Im Allgemeinen aber ſcheint mir die faſt in allen jenen Komödien zu

findende Anspielung der Zeit bemerkenswerth, wonach hauptsächlich die Blindglaubenden als die dummen, lächerlichen und immer gehudelten Figuren den Hauptstoff zur Komödie hergeben, indem sie allen Arten von Betrügereien, und oft unter einem moralischen Schein, ausgesetzt sind. Dies war zu der Zeit, als man gegen den gesunknen Zustand der Kirche mit Ironie und Satire opponirte, und doch nicht moralische Kraft genug im Volk war, um die Verbesserung ernsthaft zu nehmen. Später, als die allgemeine Schwäche noch mehr zugenommen hatte, hörten solche Anspielungen ganz auf. Der Negromante in Arioſts Lustspiel ist, wenn auch meist nur äußerlich, gut gezeichnet; es ist wol auch leichter, die Schlechtigkeit in ihrem Extrem zu schildern, besonders wenn man dadurch die Komödie bis zur Posse treiben will, als bloße Schwäche oder böse Neigung eines Menschen im Kampf mit dem Rest von besserer Einsicht, die in jedem noch etwas Kraft hat. Ob grade die Satire ihre beabsichtigte Wirkung hervorbringen konnte, möchten wir fast bezweifeln, da unter den übrigen Personen des Stücks keine einzige etwas taugt, und alle durch ihre Dummheit oder Gemeinheit und thierische Begierden dem Betrüger sein Werk außerordentlich leicht machen und ihn gleichsam dazu nöthigen. Der Liebhaber in dem Lustspiel, der junge Cintio, dem der Negromante freilich auch einen wichtigen Dienst leisten soll, glaubt vollkommen an dessen Wundergabe; sein Diener Temolo ist der einzige Verständige, der im Namen der gesunden Vernunft die Wunder lächerlich macht, was der Dichter im 1. Akt zu einer vortrefflichen Satire benutzt hat [1]). Der Knoten des Stücks ist, daß der junge

1) Das ganze Stück ist in versi sdruccioli geschrieben, ich gebe aber hier, um Raum zu sparen, diese Scene wie in Prosa.

Fazio. Temolo, che ti par di questo Astrologo, o Negromante voglio dir?

Temolo. Lo giudico una volpaccia vecchia.

Cintio. Ma pur nell' arte magica credo che intenda ciò che si può intendere; e non ne sia per tutto il mondo un simile.

Tem. Che ne sapete voi?

Cint. Cose mirabili di lui mi narra il suo garzone.

Tem. Fateci, se Dio v'ajuti, udir questi miracoli.

Cint. Mi dice, ch'a sua posta fa risplendere la notte e il dì oscurarsi.

Cintio heimlich die Lavinia, eine angenommene Tochter des alten Fazio geheirathet hat, drei Monate darauf aber von seinem Vater Massimo zur Ehe mit einer gewissen Emilia gezwungen worden ist. Er weiß kein anderes Mittel, als seine zweite Frau nie zu berühren, um durch seine beharrliche Impotenz deren Vater zur Aufhebung der Ehe zu bewegen Dieser nimmt aber einen Zauberer zu Hülfe, und gewinnt ihn durch Belohnungen, daß er den Bann von dem jungen Ehemann löse. Der alte Fazio,

---

Temolo. Anch' io so similemente cotesto far.

Cintio. Come?

Tem. Se accendere di notte anderò un lume, e di dì a chiudere le finestre.

Cint. Deh pecorone: dicoti che estingue il Sol per tutto il mondo splendida fa la notte per tutto.

Tem. Gli dovrebbono dar gli speciali dunque un buon salario.

Fazio. Perchè.

Tem. Perchè calare il prezzo e crescere, quando gli paja, può a la cera e a l'olio. Or sa far altro?

Cintio. Fa la terra muovere sempre che 'l vuol.

Tem. Anch' io talvolta muovola, s'io metto al fuoco o ne levo le pentola; o quando cerco al bujo, se più gocciola di vino è nel boccale: allor dimenola.

Cint. Te ne fai beffe? e ti par d'udir favole? Or che dirai di questo? Che invisibile va a suo piacer?

Tem. Invisibile? Avetelo voi mai, padron, veduto andarvi?

Cint. Oh bestia! Come si può veder, se va invisibile?

Tem. Che altro sa far?

Cint. Delle donne e degli uomini sa trasformar sempre che vuole in varj animali e volatili e quadrupedi.

Tem. Si vede far tutto il dì, nè miracolo è cotesto.

Faz. U' si vede far?

Tem. Nel popolo nostro. Non vedete voi, che subito un divien Podestade, Commissario, Proveditore, Gabelliere, Giudice, Notajo, Pagator de gli stipendii, che li costumi umani lascia, e prendeli o di lupo, o di volpe, o di alcun nibbio.

Faz. Cotesto è vero.

Tem. E tosto ch'un d'ignobile grado vien consigliere o segretario, e che di comandar a gli altri ha ufficio, non è vero anco, che diventa un asino?

Faz. Verissimo.

Tem. Di molti che si mutano in becco, vo' tacer.

der dies erfährt, beschließt nun mit Cintio, denselben Zauberer durch noch größere Summen für sich zu gewinnen, daß er die Impotenz nicht hebe und die zweite Ehe rückgängig zu machen suche. So ist also der betrügerische Negromant in seinem rechten Element, und liegt nur an ihm, theils die Dummheit, theils die Verlegenheit dieser Menschen zu seinem Vortheil zu benutzen. Vortrefflich wird an der ganzen Intrigue des Stücks gezeigt, wie gut er dies verstand, und es scheint Alles darauf angelegt, dem Volk die Augen über diese Menschenklasse zu öffnen. Gleich im zweiten Akt, noch ehe er erscheint, gibt sein Diener Nibbio eine Schilderung von ihm, die uns ihn gar nicht besser könnte kennen lehren: „Das heißt denn doch gewiß ein großes Selbstvertrauen, das Herr Jachelino zu sich hat; er kann kaum lesen und schreiben, und gibt sich als Philosophen, Alchymisten, Arzt, Sterndeuter, Zauberer und Geisterbeschwörer aus, und doch versteht er von diesen und andern Künsten nicht mehr als der Esel und Ochse vom Orgelspielen. Aber mit einem Gesicht, unbeweglicher als Marmor, verdreht und verwirrt er den Leuten den Kopf mit Schwätzen, Lügen und andern Künsten und genießt die Reichthümer Anderer und läßt mich mitgenießen, und die Dummheit, die im Ueberfluß in der Welt ist, hilft uns dazu. Wir gehn wie die Zigeuner von Land zu Land, und wo er durchkommt, bleiben seine Spuren wie von einer Schnecke, oder besser, vom Hagel und Blitz; so daß er, um sich zu verbergen, von Stadt zu Stadt Namen, Kleidung, Sprache und Vaterland ändern muß. Bald heißt er Johann, bald Peter; bald gibt er sich für einen Griechen, bald für einen Egypter oder Afrikaner aus. Und eigentlich ist er ein Jude von Geburt, von denen, welche aus Castilien verjagt wurden. Ich müßte lange reden, wollt' ich erzählen, wie viele Adlige und Bürger, wie viele Männer und Weiber er betrogen und bestohlen hat, wie viele er durch Ehebruch befleckt hat. Denn bald will er unfruchtbare Ehen fruchtbar machen, bald Aberglauben und Zwietracht vertilgen, die zwischen Mann und Frau entsteht, bald hat er einen Edelmann am Fuß und rupft ihn besser als je ein Mönch eine Wittwe." — Der Zaubrer, der nun in Thätigkeit kommt, bestätigt vollkommen alle diese Aussagen. Er läßt sich nicht nur von beiden Parteien goldne und silberne Gefäße und Geld für seine Operationen

theils geben theils anweisen, sondern es zeigt sich ihm noch ein Dritter zu betrügen, ein gewisser Camillo, welchem in Cintio's Frau die Geliebte verloren ging und der nun ebenfalls große Summen an die Aufhebung dieser Ehe wendet. Der Negromante findet daher für das beste Mittel, von allen Dreien noch einmal eine Menge Geld zu fordern, die Sache dann auf einen Schlag zum Ziel zu führen, in der Verwirrung seinen Diener überall stehlen zu lassen und sich mit allem Geraubten über die Grenze zu machen. Er findet also die Verstellung mit der unheilbaren Impotenz zu langwierig und schlägt statt dessen dem Cintio vor, ihn die nächste Nacht einen andern Mann bei seiner Frau antreffen zu lassen, worauf besonders sein Vater mit großem Lärm die Scheidung betreiben würde. Da nun Cintio doch einiges Gefühl für die Unschuld seiner Frau und ein Widerstreben gegen die ungerechte Beschimpfung zeigt, sagt ihm Nibbio: „Und was thut es Euch; wenn sie sie nur aus Eurem Haus entfernen und nie mehr zurückschicken können. Seid nicht so ängstlich, Andern einen Schaden anzuthun, wenns nur Euch zum Nutzen gereicht. Wir leben in einer Zeit, wo die sehr selten sind, die es nicht thun, wenn sie nur immer könnten; und je vornehmer die Menschen sind, desto mehr thun sie es. Man kann aber nicht sagen, daß der einen falschen Weg geht, der dem größten Theil der Menschen folgt." — Es scheint des Dichters Absicht gewesen zu sein, den Negromante so darzustellen, daß er mit allen seinen Künsten nichts ausrichtete und bloß auf Betrügerei und Diebstahl ausginge. Denn die Art, wie er nun den Knoten lösen will, mißglückt ihm gänzlich, und sein Treiben wird verrathen, als er den Camill in einer Kiste in das Haus und das Zimmer der jungen Frau schaffen will. Der ganze Handel löst sich zu Aller Zufriedenheit durch eine Erkennungsscene, wie sie Ariost gar zu oft verbraucht hat, indem nämlich der alte Massimo entdeckt, daß Cintio's erste und eigentliche Frau seine eigne verloren geglaubte Tochter ist, worauf er denn einwilligt, daß die zweite Frau an den frühern Liebhaber Camillo übergeht. Der Astrolog ist übrigens bis ans Ende durch treffende Züge geschildert. Er ärgert sich, daß er diesmal ganz gegen seine Gewohnheit der Geprellte ist; man hat ihm die Versprechungen nicht gehalten, man hat ihm im Gegentheil Sachen entlehnt und er kann sie

nicht wiederhaben, denn sein Diener sagt ihm, sie seien entdeckt, er solle Alles im Stich lassen und nur an seine Sicherheit denken. Er will wenigstens erst im Gasthaus seine Sachen holen, aber Nibbio treibt ihn zum Hafen, um dort eine Barke zu nehmen und ihn, der die Sachen besorgen will, zu erwarten. Ganz charakteristisch sagt der Astrolog im Weggehen: Io vo; ma ascoltami:

Non lasciar cosa nostra ne la camera
De l'oste; anzi se puoi far netto, pigliane
De le sue.

Nibbio meint hierauf, der Rath wäre überflüssig gewesen, und in dem Epilog, den er hierauf hält, wird dann endlich der Gerechtigkeit genügt. Denn während der Herr mit dem Schiff wartet, macht sich der Diener mit seinem ganzen Reichthum auf einem andern Weg davon und faßt zuletzt die Moral des Stücks in folgende Verse:

Or non curate se lo Astrologo
Restar vedete al fin de la Commedia
Poco contento, perchè l'arte ch'imita
La natura, non pate ch'abbian l'opere
D'un scellerato mai se non mal esito.

Die letzte Komödie Arioſts, die Scolastica, ist von ihm nicht beendigt, sondern fast zur Hälfte von seinem Bruder verfaßt worden.

Arioſt hatte unstreitig ein großes Talent zum Lustspieldichten. Wenn ihm aber, wie man dies auch in seinem Epos bemerkt, die Tiefe gänzlich abging, so steht durch diese Eigenschaft der große Machiavelli unendlich über ihm und ist auch bis auf den heutigen Tag von Keinem übertroffen worden. Aber es waltet ein eignes unglückliches Schicksal über der ganzen italienischen Poesie, daß bei dem ungeheuern Reichthum von Talenten und Kräften, den wir dort anstaunen, doch durch die Schuld einer finstern, geheimnißvollen Macht, die diese Kräfte niederdrückt oder durch Vertheilung schwächt oder auf Abwege leitet, kein ganz vollkommnes Produkt in seiner idealen Schönheit aus ihr hervorgegangen ist. Es kann hier um so weniger unsre Aufgabe sein, eine vollständige Charakteristik von Machiavell zu geben, da die Hauptwerke, welche seinen Charakter beurkunden

und ihm eigentlich seinen unsterblichen Namen gegeben haben, nicht in unsre Untersuchung gehören, und besonders da eine solche Charakteristik uns schon von Meisterhand gegeben ist [1]). Machiavelli hatte im Ernst der Gesinnung, in der Begeisterung für das Vaterland, in dem beständigen Verarbeiten seiner politischen Erfahrungen zu einem System zum Behuf der Kräftigung und des Wohlbefindens seines Volks, auch in dem feindlichen Schicksal, in der Scheiterung seiner Plane, in dem Undank seiner Mitbürger die größte Aehnlichkeit mit Dante. Daß beide zu so ganz verschiednen Resultaten in ihren Systemen, zu so verschiednen Ansichten über die weltliche Ordnung, über die Leitung und Regierung der Völker gelangt sind, das lag unstreitig nicht bloß in dem Unterschied der Jahrhunderte, sondern hauptsächlich auch in dem dichterischen Geist, welchen Dante in so hohem Grad hatte, der aber dem Machiavelli fast ganz abging. Beide bildeten sich ihre politische Philosophie und ihr Ideal während ihrer anstrengenden Beschäftigungen im praktischen Staatsleben. Machiavelli war 14 Jahre lang Staatssekretär und zu vielen Gesandtschaften nach Rom, Frankreich, Deutschland und zu den italienischen Höfen gebraucht worden; besonders war der Hof des Cäsar Borgia für ihn eine merkwürdige Schule der Diplomatik, worin er Meister wurde. Während dieser ganzen Beschäftigung trieb seine hohe bewundernswerthe Vaterlandsliebe seinen Geist in zwei entgegengesetzten Gefühlen umher. Er hatte die frühere politische Größe Italiens vor Augen, und sie war das höchste Ziel, das er durch seine praktischen Bestrebungen wollte verwirklichen helfen. Daher lag ihm immer die Rettung Italiens von den Fremden, die Erhebung des Volks zu der frühern Kraft am meisten am Herzen. Wenn er sich aber dann unter seinen Landsleuten nach gleichen Stimmungen und frischen Keimen zu einem blühenden politischen Leben umsah, und die tiefe Gesunkenheit des Volks und die Aengstlichkeit der Regierenden, die sich unter einer schlauen Traktatenpolitik verbarg, und die Auflösung der Kirche und der Sitten bemerkte, wenn er aus der Verderbtheit in Neapel und Mailand die gänzliche Entmannung und ewige Sklaverei dieser Staaten voraussah: dann ergriff ihn wieder eine

1) Gervinus, historische Schriften, Band I.

tiefe Verachtung gegen die Menschen, deren elendes Treiben seine glühendsten Bestrebungen zu nichte machte, und seine Bitterkeit über den Verfall seines Vaterlandes, über dem er nichts Höheres kannte, nahm um so mehr überhand, als ihn der Undank und Unverstand von der Theilnahme am Staat, von dem Ringen nach dem Ziel seiner Wünsche entfernte. In dieser Stimmung doch immer mit den Mitteln zur Erhebung seines Volks beschäftigt, waren ihm zuletzt die Eroberungen der Franzosen und Spanier ganz recht, weil er von dem Schimpf der Unterjochung besonders im Angesicht der Trümmer früherer Größe, die er dem Volk immer vor Augen stellte, eine kräftige Widersetzung hoffte, er war zufrieden mit den Tyrannen, die sich überall aufwarfen, weil die Spur von Kraft, die er noch im Volk bemerkte, durch den Druck zur Entwicklung gezwungen werden konnte, und so fand er zuletzt, da er nach einem König spähte, wie ihn eben damals Italien brauchen könnte, grade den Cäsar Borgia wol nicht als den besten, aber als den passendsten, dessen Festigkeit und Schlauheit ihm die beste Garantie für Italien gegen die Angriffe der Kirche und der äußern Feinde schien. Man kann Dante's und Machiavelli's auseinandergehende Richtung nicht besser erkennen, als wenn man des Erstern Buch de Monarchia und des Andern Principe mit einander vergleicht. Beide hatten eine Zeit lang in ununterbrochener Thätigkeit für die materielle Ordnung und Größe ihres Staates gewirkt und in der engern Sphäre des praktischen Lebens ihre Erfahrungen gesammelt. Beide erlitten während ihrer Verbannung und praktischen Unthätigkeit eine Veränderung in ihrer Ansicht und Richtung; sie zogen gleichsam den Geist aus ihren politischen Erfahrungen und verarbeiteten ihn zu einem politischen Ideal. Hierin zeigte sich nun Dante als der Dichter, Machiavelli als der scharfsinnige Staatsmann. Während Dante von seiner dichterischen Phantasie auf einen höhern Standpunkt gestellt ward, sich aus dem engern Kreise einer Parteipolitik zu einem weitern und höhern bis zu dem merkwürdigen System einer Weltpolitik in seiner Monarchia erhob, von diesem Punkt aus die ganze menschliche Gesellschaft umfaßte, und sie nach ihrer doppelten weltlichen und geistigen Natur auch durch eine doppelte Führung, den Kaiser und die Kirche zu ihrem Ziel leiten wollte: blieb Machiavell immer fest in der Wirklichkeit,

er ſtand von Anfang mit ſeinem Scharfſinn über dem Treiben der Parteien, wandte aber ſeine Blicke nicht von dieſer Tiefe ab, ſondern ſuchte in ſeinem Geiſt nur immer eine breitere und feſtere Grundlage für die ſtaatlichen Verhältniſſe, das materielle Wohl und die politiſche Größe ſeines Vaterlands. Dante lebte in einer Zeit, wo man noch ſchwärmen konnte, und er ſchwärmte für die ganze Menſchheit und erdachte ſich einen geſellſchaftlichen Zuſtand, der das Menſchengeſchlecht zu Gott und zur Glückſeligkeit führte. Zu Machiavelli's Zeit waren die Erforderniſſe des materiellen Lebens dringender und hielten den Geiſt des Menſchen mehr in dieſer niedern Sphäre der Wirklichkeit. Machiavelli's Blick ſchweift nie in das ideale Leben hinüber, ſondern haftet feſt auf dem Wohl oder Unglück ſeines Vaterlands; er erkennt mit der äußerſten Schärfe die Gebrechen, woran Italien leidet, aber er iſt zu wenig Dichter, um ſich die düſtere Wirklichkeit zu verſchleiern und ſich von ſeiner Phantaſie in die Region tragen zu laſſen, in welcher Dante ſeine Begeiſterung zur Lehre der Menſchheit geſchöpft hat. Daher iſt Machiavelli während ſeiner Verbannung in ſo unglücklicher Stimmung, da ihm ſein Vaterland über Alles ging und er für deſſen Rettung die letzte Zeit gekommen ſah. Er wollte handeln, nicht dichten, daher quälte ihn die Unthätigkeit um ſo mehr, je mehr er für Italien Gefahr im Verzug und in der Schwäche ſah. Das Bewußtſein ſeines Werthes und geiſtigen Uebergewichts ſtellte ihn unter die Würdigſten an die Spitze des Staats, und er ſah ſich von Elenden verdrängt, die weder die Kraft noch den hohen Sinn hatten, die er ſeinem Volk wieder einhauchen wollte, und je mehr er ſich ſelbſt an den Zeugniſſen altitaliſcher und römiſcher Größe nährte und das theologiſche Mittelalter in Vergeſſenheit zu bringen ſuchte, deſto mehr wuchs ſeine Verachtung gegen das erbärmliche Geſchlecht ſeiner Zeit, für welches er kein anderes Mittel zur Erhebung und Ermahnung ſah als eine lange Schule des Leidens und des Drucks durch einen Tyrannen, der es aber von der Tyrannei der Hierarchie befreien ſollte. Daß ein ſo durchaus praktiſcher Staatsmann, der ſein ganzes Glück in der Wirkſamkeit für den Staat fand, der die Schwäche und Gefahr ſeiner Zeit, die Abſichten und Mittel der Feinde ſeines Volks ſo genau kannte und von der Nothwendigkeit eines Handelnden von ſeiner Einſicht und

Erfahrung so überzeugt war, daß ein solcher in der erzwungenen Unthätigkeit und mit dem nagenden Gefühl einer ungerechten Zurücksetzung und Verkennung nicht geistig unterging, zeugt für seine bewundernswerthe Charakterstärke. Wir können daher nicht umhin, seinen merkwürdigen Brief aus der Verbannung mitzutheilen, woraus man mit Wehmuth die Kraft sieht, die für Italien verloren ging, aber auch erkennt, wie die ganz praktische Natur dem Machiavell nicht erlaubte, während des Tags, wo er sonst zu handeln gewohnt war, sich Betrachtungen hinzugeben, sondern wie er seine frühere Thätigkeit durch Zerstreuungen aller Art zu vergessen suchen muß, und erst am Abend zur Zeit der Ruhe sich zu seinen römischen Helden begibt und über die Wiedererweckung der alten Größe Italiens Pläne macht. „Ich wohne auf dem Lande, schrieb er an seinen Freund Francesco Vettori nach Rom, und bin nach meinen letzten Unfällen nicht zwanzig Tage in Florenz gewesen. Ich habe bis jetzt eigenhändig den Krammetsvögeln nachgestellt. Vor Tage stand ich auf, legte meine Leimruthen und ging dann weiter, mit einer Ladung Käfige bepackt, daß ich aussah wie Geta, wenn er mit den Büchern Amphitryons vom Hafen zurückkommt. Ich fing wenigstens zwei, höchstens sieben Krammetsvögel. So trieb ichs den ganzen September, dann hörte dieser Zeitvertreib, so verächtlich und sonderbar er auch war, doch zu meinem Leidwesen auf. Welches Leben ich seitdem führe, sollt Ihr hören. Ich stehe mit der Sonne auf und gehe in ein Gehölz, das ich aushauen lasse; dort bleibe ich zwei Stunden, die Arbeit des vorigen Tags anzusehen und mir mit den Holzhauern die Zeit zu vertreiben, die immer Neckereien haben, entweder untereinander oder mit den Nachbarn. Ueber dieses Gehölz hätte ich Euch tausend schöne Sachen zu erzählen, die mir mit Fronsino da Panzano und Andern begegnet sind, die von dem Holze wollten. Fronsino besonders schickte um eine Anzahl Klafter, ohne mir etwas zu sagen, und bei der Bezahlung wollte er mir zehn Lire abziehen, die ich, sagte er, vor vier Jahren bei Guicciardini im Cricca an ihn verloren hätte. Ich fing einen höllischen Lärm an, wollte den Fuhrmann, der das Holz geholt, als Dieb verklagen, so daß G. Machiavelli sich ins Mittel schlug und uns verglich. Battista Guicciardini, Filipo Ginori, Tommaso del Bene und einige

andre Bürger nahmen, als der Nordwind blies, jeder eine Klafter von mir. Ich versprach Allen, und schickte eine dem Tommaso, die zur Hälfte nach Florenz kam, und um sie aufzusetzen, waren er, seine Frau, die Magd und die Kinder da; es sah aus, als wenn der Gaburro am Donnerstag mit seinen Knechten einen Ochsen treibt. Da ich somit sah, daß dabei kein Gewinn sei, sagte ich den Andern, ich hätte kein Holz mehr. Das haben sie mir alle gewaltig übel genommen, namentlich Battista, der dies unter die andern Staatsunfälle rechnet. Aus dem Gehölz gehe ich an eine Quelle, und von da an meinen Vogelheerd, ein Buch in der Tasche, entweder den Dante oder Petrarca, oder einen der kleinern Dichter wie Tibull, Ovid und solche. Ich lese ihre Liebespein, ihre Liebeshändel, erinnere mich der meinigen und ergötze mich eine Weile mit diesen Gedanken. Dann begebe ich mich ins Wirthshaus an der Straße, spreche mit den Durchreisenden, frage um Neuigkeiten aus ihrer Heimath, höre verschiedne Dinge und merke mir den verschiednen Geschmack und die mannigfaltigen Phantasien der Menschen. Unterdessen kommt die Essenszeit heran, wo ich mit meiner Familie Speisen verzehre, wie sie mein armes Landgut und mein geringes Vermögen zuläßt. Nach Tische kehre ich ins Wirthshaus zurück; dort ist gewöhnlich der Wirth, ein Fleischer, ein Müller, zwei Ziegelbrenner. Mit ihnen vertiefe ich mich den Rest des Tages über ins Criccaspiel oder Triktrak. Es entstehen tausend Streitigkeiten; der Aerger gibt tausend Schimpfreden ein. Mehrentheils wird um einen Quattrino gestritten, nichts destoweniger hört man uns bis San Casciano schreien. In diese Gemeinheit eingehüllt, hebe ich den Kopf aus dem Schimmel hervor und verhöhne mein tückisches Geschick, zufrieden daß es mich auf diese Weise tritt, weil ich sehn will, ob es sich dessen nicht schämt. Wenn der Abend kommt, kehre ich nach Hause zurück und gehe in mein Schreibzimmer. An der Schwelle werfe ich die Bauerntracht ab, voll Schmuz und Koth, ich lege prächtige Hofgewänder an, und angemessen gekleidet begebe ich mich an die alten Höfe der großen Alten. Freundlich von ihnen aufgenommen, nähre ich mich da mit der Speise, die allein die meinige ist, für die ich geboren ward. Da hält mich die Scham nicht zurück, mit ihnen zu reden, sie um den Grund ihrer Handlungen zu fragen, und

herablassend antworten sie mir. Vier Stunden lang fühle ich keinen Kummer, vergesse alle Leiden, fürchte nicht die Armuth, es schreckt mich nicht der Tod; ganz versetze ich mich in sie."

Doch hat ihn die große Noth, in die er durch seine Verbannung gerieth, mit dem Aerger über seine Zurücksetzung, durch die der ganze politische Zustand seines Landes leiden mußte, auf Augenblicke sehr gebeugt und herabgestimmt, daher er ein halbes Jahr später schreibt: „So werde ich also in meinem Elend bleiben, ohne daß sich ein Menschenkind meiner Ergebenheit erinnert oder meint, ich könne zu irgend etwas gut sein. Aber es ist unmöglich, daß es lange so bleibe, denn ich zehre mich auf und sehe, daß, wenn Gott sich mir nicht günstiger zeigt, ich eines Tages gezwungen sein werde, mein Haus zu verlassen und Repetitor oder Schreiber bei einem Obersten zu werden, wenn ich nicht anders kann, oder in ein einsames Oertchen mich zu verkriechen, die Kinder lesen zu lehren. Meine Familie werde ich hier lassen, sie mag mich dann für gestorben halten. Ohne mich wird sie viel besser auskommen; ich verursache ihr doch nur Kosten, da ich von meiner Gewohnheit, Geld auszugeben, nicht mehr lassen kann." — Sein hoher und kräftiger Geist hielt sich bei den äußern Schicksalsschlägen immer aufrecht, aber gegen den Kummer, den ihm das vergebliche Kämpfen durch Lehre und That für die Verwirklichung seiner Plane und das Mißverstehen und die hoffnungslose Schwäche seiner Mitbürger und aller italienischen Staaten bereitete, fand er in seinem Innern bei dem Mangel einer höhern Weltanschauung keine Arznei, und wenn er später bei seiner Wiederanstellung heitrer wurde und alsdann sogleich sein kräftiger Geist in Scherzen und Ausgelassenheiten übersprudelte, so blieb der Grundton derselben doch immer eine gewisse Bitterkeit und Verachtung der Menschen, die so tief unter ihm standen. In dieser Stimmung schrieb er denn auch seine Komödien.

Unter diesen ist die ausgezeichnetste die **Mandragola** (der Zaubertrank), worin die Malerei der Menschen und die Satire an Lebhaftigkeit und Feinheit unübertrefflich ist, sowie die Frische und Energie der Sprache, die Reinheit des Styls und die Grazie des Ausdrucks uns mit Bewunderung für die innere Kraft des Mannes erfüllen, der seinen Geist in der Verbannung durch

Gespräche mit Fleischern und Ziegelbrennern vor dem Einrosten zu bewahren suchte. Auch seine Komödien nannte er eine Abirrung von seinem eigentlichen Lebenszweck, und entschuldigte sich in dem Prolog zur Mandragola gegen diejenigen, welche den Gegenstand derselben eines weisen und ernsten Mannes nicht würdig finden sollten, damit, daß er mit diesen eiteln Gedanken seine traurige Zeit erheitern wolle, da er nichts anders habe, wohin er den Blick wenden könne; es sei ihm abgeschnitten, durch andre Thaten andre Tugenden zu zeigen, und für seine Mühen sei kein Lohn mehr. Diese Mandragola ist zugleich eine der muthwilligsten und zügellosesten Komödien, aus der man die erstaunliche Ueppigkeit der Italiener erkennt, und recht gut begreift, wie sie bei dem gleichzeitigen glücklichen Mannöver der Hierarchie, die dem erregbarsten Volk Europa's fast keine andre Beschäftigung als Luxus und Ueppigkeit übrig ließ, und bei der gänzlichen Unterdrückung der Reformation und des geistigen Aufstrebens nothwendig zu der moralischen Schwäche des 17. und 18. Jahrhunderts sinken mußten. Es wird behauptet, dieser Komödie habe ein wahrer Vorfall in Florenz zu Grund gelegen, und dies wird Jedem glaublich scheinen, der z. B. nur die Novellen des Franco Sacchetti gelesen hat.

Ein junger feuriger Mann, Callimaco, ist in eine junge Dame Lucrezia, die Gattin des alten Herrn Nicia, verliebt und „brennt von solcher Sehnsucht nach ihrem Genuß, daß er sich nicht zu helfen weiß." Zu seinem Leidwesen ist Frau Lucrezia sehr züchtig, allen Liebeshändeln abgeneigt, immer einsam zu Hause und von ihrem Mann streng bewacht. Seine einzige Hoffnung setzt er daher auf die Dummheit des Herrn Nicia, „der, obgleich Doktor, doch der einfältigste und beschränkteste Mensch in Florenz ist," dann auf dessen leidenschaftlichen, seit sechs Jahren unerfüllt gebliebnen Wunsch, Kinder zu bekommen, der ihn zu allen Thorheiten verleitet, und auf die gewöhnliche Liebhaberei zum Kuppeln und Gelegenheitmachen, welche die alte Frau Sostrata, Lucrezia's Mutter, mit allen Weibern theilt. Der Parasit Ligurio, der Herrn Nicia kennt und sein gewöhnliches Mittagessen bei diesem verdient, zugleich aber im Sold des Callimaco steht, hat dem Letztern seine Hülfe angeboten und den Nicia einstweilen beredet, seine Frau ins Bad zu führen. Die

philiströse Beschränktheit dieses Alten wird gleich in der 2. Scene des ersten Aufzuges entwickelt; er verliert nicht gern die Domkuppel seiner Vaterstadt aus den Augen. In den Lustspielen der Italiener muß immer irgend ein Alter betrogen werden, sonst scheint ihnen eine Intrigue nicht möglich. Herr Nicia hat darin Aehnlichkeit mit den Alten der Kunstkomödie; aber der Machiavellische Geist wußte doch etwas ganz selbständiges aus ihm zu schaffen. Er geht nicht blind in die Falle wie die Andern, die oft das Ungereimteste mit gutem Glauben hinnehmen oder durch ihre Gier zu allem Urtheil unfähig sind. Er will dem ihm dringend empfohlnen Arzt in Hinsicht seiner Wissenschaft erst selbst auf den Zahn fühlen. Wodurch er eigentlich gefangen wird, ist neben dem an sich löblichen Wunsch nach einer großen Familie besonders seine gelehrte Pedanterie und Bornirtheit, wonach er sich für sehr fein, gelehrt und Andern überlegen hält und sich grade deßwegen durch den geringsten Schein von Gelehrsamkeit eines Andern blenden läßt, so daß ihn ein paar lateinische Floskeln „so in Erstaunen setzen, daß es nichts gibt, was er nicht auf dessen Rath glaubte oder thäte, und ihm mehr traut als seinem Beichtvater.“ Da es von Machiavelli bekannt ist, wie sehr sein Geist immer mit der Politik seines Vaterlandes beschäftigt war, so möchte man fast, wenn auch für den Gedanken einer indirekten Anspielung kein Grund vorhanden ist, doch glauben, der Dichter sei bei der Zeichnung des Doktor Nicia von der bittern Erinnerung an das Schicksal seines Volks unbewußt geleitet worden. Man wird verleitet, bei der Geschichte dieses beschränkten, von Pfaffen regierten Bürgers, der aus Bequemlichkeit nicht aus seiner Vaterstadt hinauswill, sich aber innerhalb seiner vier Wände im Besitz seiner Gelehrsamkeit so sicher fühlt, an die Geschichte Italiens zu denken, das auch durch den Reichthum einer herrschenden Handelsklasse in Luxus und Bequemlichkeit, unter dem Schutz einer schlauen Hierarchie und der Erinnerung an antike Größe in Sorglosigkeit versunken ist, und nun in seinem Innern betrogen, von Außen überwunden wird.

Auch der Ligurio ist unter Machiavelli's Händen etwas ganz anderes geworden, als die gewöhnlichen Parasiten in den andern und selbst noch in Arioſts Lustspielen. Er dient hier nicht als eine Figur, welche in vielen Komödien zugleich das Publikum

vorstellt, dem die Schauspieler den Fortgang der Handlung nur erzählen, und vor welchem sie im Vertrauen ihre Leidenschaften austoben können; sondern verschmitzt, geistreich und schlau ist er die eigentliche Seele der Handlung. Er hat die ganze List, welche seinen Gönner Callimaco zum Zweck führen soll, ausgedacht und führt sie nun auch selbst aus, indem er die Rollen vertheilt und Jeden auf seine Art und Jeden durch einen Gewinn ködert. Die List besteht darin, daß Callimaco sich für einen berühmten Arzt aus Paris ausgeben muß, der ein unfehlbares Mittel der Fruchtbarmachung hat; es ist ein Zaubertrank (Mandragola), den die Frau vor Schlafengehen einnehmen muß. Der erste Genuß nach dem Trank ist aber für den Mann tödtlich, daher Herrn Nicia vorgeschlagen wird, in der Nacht in den Straßen irgend einen Bauernburschen zu suchen und diesen zu opfern. Der Dokter willigt endlich in den Vorschlag ein, nachdem ihm vorgespiegelt wurde, daß der König von Frankreich, viele Prinzen und hohe Personen das Mittel auch anwenden ließen. Die Schwierigkeit bleibt noch, die Frau geneigt zu machen, sich zu der schändlichen Posse herzugeben. Der Parasit weiß gleich den trefflichen Rath, sie durch Hülfe des Mönchs, ihres Beichtvaters, dazu zu bringen und durch ihre eigne Mutter sie zu diesem führen zu lassen [1]). Er selbst erbietet sich, zu Frau Sostrata zu gehen und sie für den Zweck zu bearbeiten, und nachdem Alle ihre Rollen übernommen haben, wird zum Schluß des zweiten Aufzugs noch ein Lied auf das Glück der Dummheit gesungen, wobei man ebenfalls an das politische Treiben des Dichters erinnert wird [2]).

---

1) Akt II, Sc. 6. Mit bittrer Satire wird hier auf die Bestechlichkeit der Mönche und die Leichtigkeit, sie zu Allem zu gebrauchen, angespielt:

Callim. Chi disporrà il confessore?
Lig. Tu, io, i danari, la cattività nostra, la loro.

2) Quanto felice sia, ciascun sel vede,
Chi nasce sciocco, ed ogni cosa crede.
Ambizion nol preme,
Non lo muove il timore,
Che sogliono esser seme
Di noja e di dolore.

Im dritten Aufzug kommt nun der Beichtvater, Pater Timoteo, ins Spiel, in dessen Charakteristik man grade die Meisterschaft des Machiavelli erkennt. Er ist durchaus keine Caricatur, sondern mit der größten Mäßigung der echten Kunst gezeichnet; er ist auch keine persönliche Satire, sondern paßt ganz auf die Mehrzahl der Fratres zu jener Zeit und vielleicht zu allen Zeiten. Er kennt nichts Höheres als den Nutzen seines Klosters und glaubt durch Beförderung desselben Gott und der Kirche am meisten zu dienen; denn sein Kloster ist von heiligen Männern gestiftet, über die er sich kein Urtheil erlaubt. Die widrig gemeine Sinnlichkeit der Mönche, die sonst so oft verspottet wird, ist hier bei dieser Hauptperson mit vielem Takt weggelassen; in dieser Hinsicht hat der Stand schon seinen Hieb bekommen, ehe der Pater auftritt [1]). Er ist auch keiner von den schlechtern Mönchen, weder heuchlerisch noch ränkesüchtig, er arbeitet für den Nutzen seines Klosters, gesteht auch, daß ihm diese Arbeit zuweilen lästig ist [2]), und obgleich er sonst jedes Mittel zur Bereicherung seines Klosters, das ja doch hauptsächlich die Verantwortung auf sich nehmen muß, gern annimmt, so ist's ihm doch lieber, wenn die allgemeine Einfalt und der Aberglaube, die er persönlich gar nicht zu verantworten hat, die Menge zum Beichten und Bezahlen zu ihm treibt, und eine Betrügerei, zu der er selbst die Hand bieten soll, macht ihm Gewissensunruhe. Ligurio ist schlauer als er. Er lockt ihn durch Mittheilung einer erdichteten Verlegenheit, aus welcher der Pater die Familie des Nicia

---

1) Atto III, Sc. 2. Nicia. Ell' era la più dolce persona del mondo, e la più facile; ma sendole detto da una sua vicina, che s'ella si botava di udire quaranta mattine la prima Messa de' Servi, che la impregnerebbe, la si botò, e andovvi forse venti mattine. Ben sapete, che uno di quei fratacchioni le cominciò andare dattorno, in modo che la non vi volse più tornare. Egli è pur male però che quelli, che ci arebbono a dare buoni esempli, sien fatti così. Non dich' io il vero?

2) So sagt er nach einer Unterredung mit einer frommen Dame, die ihm für wenig Almosen eine Menge Arbeit für ihre Herzensangelegenheiten aufträgt: „Die Weiber sind die mildthätigsten Personen, die es gibt, aber auch die lästigsten. Wer sie verscheucht, meidet lange Weile und Vortheil; wer ihnen schön thut, hat Vortheil und lange Weile zusammen. Das Sprüchwort ist wahr: keine Milch ohne Fliegen."

retten soll, und durch Versprechung von einigen Hundert Dukaten Almosen, wovon er ihm gleich 25 gibt, in die Falle, und da sich der Pater um Gottes und der Nächstenliebe willen zu dem kitzlichen Auftrag bereit finden ließ, so muß er nun auch seine Hand zu dem eigentlichen Werk leihen, das ihm jetzt anvertraut wird. Er merkt wol, daß er in einer bösen Schlinge steckt, aber der große Vortheil und die Gewißheit, daß die Sache geheim bleiben wird, beruhigen ihn. Ganz vortrefflich sind die subtilen Scheingründe ausgedacht, die der Dichter ihn anwenden läßt, um die arme leichtgläubige Frau, der das Preisgeben ihrer Ehre ganz schrecklich ist, zur Einwilligung zu bringen:

Pater. Ich weiß, was Ihr von mir hören wollt. Ich war wirklich länger als zwei Stunden über den Büchern, um diesen Fall zu studiren; und nach reiflicher Untersuchung finde ich Vieles, was im Besondern und im Allgemeinen für uns paßt.

Lucrezia. Sprecht Ihr im Ernst oder scherzt Ihr?

Pater. Ach, Madonna Lucrezia, sind das Dinge zum Scherzen? Kennt Ihr mich erst seit heute?

Lucr. Nein, Pater. Aber dies scheint mir die entsetzlichste Sache, von der man jemals gehört hat.

Pater. Madonna, ich glaub' es Euch. Aber Ihr sollt nicht mehr so sprechen. Es gibt viele Dinge, die von Ferne schrecklich, unerträglich, entsetzlich erscheinen und, wenn man sich ihnen nähert, freundlich, erträglich, vertraut werden. Man sagt daher: die Furcht ist größer als das Uebel. Und dies ist eins von jenen Dingen. — Ich kehre zu meinem ersten Rath zurück. Ihr habt, was das Gewissen betrifft, diesen allgemeinen Grundsatz zu beherzigen, daß, wo ein gewisses Gute und ein ungewisses Uebel ist, man nie das Gute aus Furcht vor dem Uebel unterlassen darf. Hier ist ein gewisses Gute, daß Ihr in gesegnete Umstände kommt und dem lieben Herrgott eine Seele gewinnt. Das ungewisse Uebel ist, daß der, welcher nach dem Tranke bei Euch schläft, stirbt; allein man findet deren auch, die nicht sterben. Da aber die Sache zweifelhaft ist, so ist es gut, daß sich Messer Nicia nicht in diese Gefahr begibt. Was das betrifft, daß der Akt eine Sünde sein soll, so ist dies ein Mährchen. Denn der Wille sündigt, nicht der Körper; der Grund der Sünde wäre, dem Gemahl zu mißfallen, und Ihr zeigt Euch ihm gefällig;

Vergnügen zu fühlen, und Ihr fühlt Mißvergnügen. Ueberdies muß man in allen Dingen den Zweck im Auge haben. Euer Zweck ist, einen Sitz im Paradiese auszufüllen, Euern Gemahl zufrieden zu stellen. Die Bibel sagt, daß Lots Töchter, im Glauben, allein auf der Welt übrig geblieben zu sein, bei ihrem Vater schliefen; und da ihre Absicht gut war, sündigten sie nicht.

Lucrezia. Wozu überredet Ihr mich!

Pater. Ich schwöre Euch, Madonna, bei diesem heiligen Zeichen, daß, wenn Ihr in diesem Falle Euerm Gemahl gehorcht, Ihr Euch kein größeres Gewissen zu machen braucht, als wenn Ihr Freitags Fleisch esset, eine Sünde, die sich mit Weihwasser abwaschen läßt.

Sostrata. Sie wird thun, was Ihr wollt. Vor was fürchtest du dich, du Einfalt? Es gibt fünfzig Weiber in dieser Stadt, die dafür die Hände zum Himmel erheben würden.

Lucrezia. So sei's denn; aber ich glaube die Nacht nicht zu überleben.

Pater. Fürchte das nicht, meine Tochter; ich will Gott für dich bitten, ich werde das Gebet des Erzengels Raphael sagen, der dich schützen möge. Geht mit Gott und bereitet Euch vor zu dem Mysterium, das vor sich gehen wird. —

Während man die plastische Zeichnung des Dichters bewundert, muß man doch über solche Entweihung alles Heiligen erstaunen, aber noch mehr, wenn man sieht, wie ein Papst mit seinen Kardinälen und mit Fürstinnen sich an der Aufführung dieser Komödie im höchsten Grad ergötzen konnte, so daß er, nachdem er sie einmal in Florenz gesehen hatte, dieselben Schauspieler und den ganzen Apparat nach Rom kommen ließ; wenn man aus der ganzen Literatur jener Zeit bemerkt, wie solche Entweihungen etwas ganz Gewöhnliches und gleichsam zur andern Natur geworden waren und das eigentlich Pikante in den Dichtungen ausmachten. Dadurch, daß die Kirche sich ganz an die Stelle der Religion gesetzt hatte, so daß man die letztere ganz entbehren konnte, dafür aber in den furchtbaren Fesseln der erstern ein Sklavenglück genoß, hatte sie es nach einer Schreckensregierung, welche ihre Macht auf den höchsten Gipfel erhob, endlich im 16. Jahrhundert dahin gebracht, daß die Völker und Individuen, denen noch moralische Kraft innewohnte, sich ganz

von der Kirche losrissen und der Religion wieder Eingang in sich verschafften, diejenigen aber, welche es gelang in der Sklaverei zu erhalten oder wieder dahin zurückzuführen, nun, da sie die gänzliche Gesunkenheit der Kirche wahrnahmen, auch zugleich alle höhere Führung des Lebens verloren hatten, da sie die heiligende Kraft der Religion schon längst nicht mehr kannten. Dies mußte nothwendig theils zu der moralischen Schwäche mancher Völker, theils zu den Gräueln der französischen Revolution führen, wo man, als das Priesterthum in seiner Gesunkenheit für unnütz und verderblich erkannt wurde, gleich die Religion überhaupt abschaffte. In Italien ist der zweite Sieg der Kirche im 16. Jahrhundert vollständig gelungen. Welche Wirkung dies auf schwache Individuen hatte, haben wir zum Theil an dem unglücklichen Tasso gesehen; welche Wirkung es auf schwache Völker machte, können wir noch alle Tage an dem unglücklichen Italien sehen, das die Bessern unter den Schwachen in Oden, Canzonen und Trauerspielen beklagen, die Thörichten aber durch unvernünftige Mittel retten wollen.

Später, nachdem der Trank eingenommen ist und die Männer in den Straßen das erste Opfer suchen, muß der Pater Timoteo sich gar zu einer lächerlichen Verkleidung hergeben und in Nicia's Gesellschaft den Callimaco vorstellen, der nachher, als Bauernbursche verkleidet, gepackt und zu Lucrezia geschafft wird. Als Callimaco den Pater mit einem Buckel und lahmen Beinen kommen sieht, ruft er aus: „O ihr Mönche! wer einen derselben kennt, der kennt sie alle." Dafür verspricht er ihm aber auch: „Wir werden unsre Opfer bringen; Ihr habt über mich und mein Vermögen zu verfügen, wie über Euch selbst." Des Paters Gewissen fängt indessen jetzt, wo das eigentliche Gefährliche des Unternehmens beginnt, an sich zu regen, und er stellt sich in einem Monolog alle Umstände vor die Seele, die ihn entschuldigen und beruhigen können: „Das Sprüchwort ist sehr wahr, daß schlechte Gesellschaft gute Sitten verdirbt, und oft fährt Einer übel, eben sowol weil er zu gefällig und gut ist, als weil er zu böse ist. Gott weiß es, daß ich nicht daran dachte, Jemanden ein Unrecht zu thun; ich war in meiner Zelle, las mein Brevier, unterhielt meine Beichtkinder; kommt mir dieser Teufel von Ligurio in den Weg, bewegt mich, einen Finger zu der Sünde

herzugeben, und jetzt muß ich mit der ganzen Hand, mit dem Arm, mit meiner ganzen Person darin stecken, und ich weiß noch nicht, wie das für mich enden wird. Nur eines tröstet mich: „wo Viele betheiligt sind, haben auch Viele mit zu sorgen." Er hat indessen immer noch Angst, daß das ganze schändliche Werk scheitern und er als Theilnehmer dabei erwischt werden könne, und hält im fünften Aufzug einen echt mönchischen Monolog: „Ich konnte die ganze Nacht kein Auge zuthun vor lauter Verlangen, zu erfahren, was Callimaco und die Andern gemacht haben. Ich habe mir die Zeit mit verschiednen Beschäftigungen zu vertreiben gesucht. Ich sprach die Mette, las die Legende eines Heiligen, ging in die Kirche und zündete eine Lampe an, die ausgegangen war, ich zog einer wunderthätigen Mutter Gottes einen neuen Schleier an. Wie oft habe ich den Brüdern gesagt, sie sollten sie hübsch sauber halten? Und dann verwundern sie sich noch, daß die Frömmigkeit nachläßt. Ich erinnere mich noch, daß es hier fünfhundert Bilder gab, jetzt sind kaum noch zwanzig übrig. Das ist unsre Schuld, weil wir ihren Ruf nicht zu erhalten verstanden haben. Früher pflegten wir jeden Abend nach dem Complet Procession zu halten und jeden Sonnabend wurden die Laudes gesungen. Wir empfingen immer Opfergaben, um neue Bilder anzuschaffen, und in der Beichte ermahnten wir Männer und Weiber zum Opfern. Jetzt geschieht von alle dem nichts mehr, und dann sollen wir uns wundern, wenn es lau hergeht. O wie wenig Verstand haben meine Herrn Brüder!" Die ganze Handlung geht unterdessen nach Aller Wunsch aus, und Frau Lucrezia, deren Tugend sich bei der Liebeserklärung des Callimaco und der Gewißheit, daß kein Mord mit dem Genuß verbunden ist, sogleich ergeben hat, sagt zu ihrem Buhlen: „Da deine Schlauheit und die Dummheit meines Mannes, die Einfalt meiner Mutter und die Schlechtigkeit meines Beichtvaters mich zu etwas gebracht haben, was ich niemals freiwillig gethan haben würde, so will ich glauben, daß es eine göttliche Schickung so gewollt hat, und ich bin nicht im Stande zu verweigern, was der Himmel mir anzunehmen befiehlt. Ich nehme dich daher zu meinem Herrn, Beschützer und Führer, ꝛc.", auf welche Zusprache denn der Liebhaber vor Wonne „seliger als die Seligen und heiliger als die Heiligen" wird.

Die zweite Komödie Machiavelli's, die Clizia, ist uns hier von weniger Interesse, da sie wie so viele andre jener Zeit eine Nachahmung von Plautus Casina ist; der vierte Aufzug ist fast wörtlich übersetzt. Doch sagt der Dichter im Prolog, daß ihr ein Vorfall zu Grund liege, der sich erst wenige Jahre vorher in Florenz zugetragen habe, und dies kann auch recht gut zusammengehen, da die florentinischen Sitten seiner Zeit mit denjenigen, welche Plautus schilderte, manche Aehnlichkeit hatten. Der Prolog ist aber deßwegen noch wichtig, weil darin der Dichter zu seiner Rechtfertigung gegen die, welche bei der Aufführung des Stücks etwas Unanständiges finden könnten, seine Ansichten über den Zweck der Komödie und die Mittel, diesen zu erreichen, auseinandersetzt. Der Zweck der Komödie ist nach ihm, den Zuschauern zu nützen und sie zu ergötzen. Der Nutzen wird dadurch erreicht, daß die Fehler und Thorheiten, die Betrügereien und die Unzuverlässigkeit der Menschen auf der Bühne dargestellt werden. Um aber die Zuschauer zu ergötzen, müssen sie zum Lachen gereizt werden, was durch die ernste Rede nicht möglich ist. „Denn die Worte, welche lachen machen, sind entweder einfältig oder beleidigend oder verliebt. Es müssen daher einfältige oder lästernde oder verliebte Personen dargestellt werden, und die Komödien, wo diese drei Gattungen von Worten in Menge vorkommen, sind lustig; die, wo sie fehlen, finden keine Lacher. Der Dichter war also in dieser Komödie genöthigt, da er keine einfältigen Personen einführte und vom Lästern zurückgekommen ist, zu den verliebten Personen und zu den Unfällen, welche die Liebe mit sich bringt, seine Zuflucht zu nehmen.“ Wie weitläufig aber die Sitten den Begriff von Anstand nahmen, und wie viel man den Weibern zu hören gab, „ohne daß sie zu erröthen brauchten,“ wie das auch im Prolog versprochen ist, sieht man aus dem Inhalt der Komödie, worin ein alter Ehemann sich in ein fremdes, von ihm und seiner Frau erzognes Mädchen verliebt und für den Genuß derselben alle möglichen, von seiner Frau erschwerten Mittel in Bewegung setzt, aber an dem Abend, der das erkämpfte Ziel seiner Wünsche erfüllen soll, von seiner Frau durch einen sehr unanständigen und derben Betrug zum Ergötzen der ganzen weiblichen Dienerschaft beschimpft und so von seiner Thorheit geheilt wird. Die Komödie, worin weiter gar keine

Charakteristik vorkommt und überhaupt keine wahre Kunst zu finden ist, gleicht eher einer dialogisirten Novelle, wie sie damals nach dem Muster mancher kleinen Erzählungen des Boccaccio zu Hunderten geschrieben wurden. Die Bitterkeit aber und verachtende Ironie Machiavelli's, dessen Geist hoch über solchen Produktionen stand, und der das verfehlte Ziel seines Lebens dadurch vergessen wollte, daß er dem Volk in seiner Gesunkenheit einen Spiegel hinwarf, zeigt sich in dem Schlußlied zu dieser Komödie, worin er sagt: „Ihr schönen Seelen, die Ihr so aufmerksam und ruhig ein anständiges, demüthiges Beispiel, ein verständiges, freundliches Muster unsres Erdenlebens gehört habt, Ihr erkennt daraus, was man vermeiden und was befolgen soll, um gradeswegs zum Himmel aufzufahren, und unter dünnem Schleier seht Ihr noch viel mehr, was jetzt zu sagen zu lange wäre. Wir beten, daß Ihr davon solche Früchte haben möget, wie sie Eure große Huld verdient."

Die dritte Komödie Machiavelli's hat gar keinen Namen, und es wäre auch schwer, ihr nach dem schmuzigen Inhalt einen zu geben, ohne gleich davon abzuschrecken. Sie ist übrigens noch mehr als die vorhergehende nur eine dialogisirte Anekdote, worin noch dazu auf Ariostische Art die Handlung mehr erzählt als dargestellt wird. Die Londner italienische Ausgabe gibt ihr den Titel: **Il Frate**, und allerdings scheint die Absicht des Dichters dabei eine sehr derbe Verspottung des geistlichen Standes gewesen zu sein. Ein doppelter Ehebruch ist der Inhalt. Der Mann buhlt mit der Gevatterin, die Frau mit dem Mönch. Während aber der schlaue Pfaffe mit der vollständigen Befriedigung seines Gelüstes triumphirt, wird der Ehemann verrathen und betrogen und muß einen harten Zank mit seiner Frau bestehen. Der Mönch kommt wie zufällig dazu, versöhnt beide auf so erbauliche Art, daß sie ihn gleich zu ihrem Beichtvater erwählen. Um die Blasphemie vollständig zu machen, sagt die Frau am Schluß, als sie ihre schändliche Absicht so gut erreicht und die Erfüllung ihrer Wünsche auch für die Zukunft gesichert sieht: **Ringraziato sia Dio!** der Mönch fügt hinzu: **E la sua Madre ancora!** und sagt dann zu den Zuschauern, er wolle nach dem Essen dem Ehepaar eine kleine Predigt halten, worin er ihnen durch Gründe, durch Beispiele, durch Autoritäten und

durch Wunder beweisen wolle, daß nichts zum Heil der Seele so nöthig sei, als die Nächstenliebe; denn er behaupte mit dem Apostel Paulus, daß, wer keine Nächstenliebe besitzt, nichts besitzt.

Das vierte Lustspiel, welches Machiavelli außer einer Uebersetzung von Terenz' Andria geschrieben hat, ist weder in künstlerischer noch in moralischer Hinsicht besser als die zwei vorhergehenden. Es ist gewöhnlich Commedia in versi betitelt. Der Inhalt ist gar ein vierfacher Ehebruch, der damit glücklich endet, daß die zwei Männer ihre Weiber gegen einander austauschen. So ausgezeichnet die Mandragola als Komödie ist, welche, wenn man das Unmoralische der Fabel aus der Betrachtung wegläßt, in der Geschichte des italienischen Theaters einzig dasteht, so schwach sind dagegen die übrigen. Das zuletzt genannte Lustspiel fällt wol in die frühere Zeit (1504) seiner ausgedehntesten Beschäftigung im Staat, als er noch mit voller Kraft an der Verwirklichung seiner großen Pläne arbeitete; die beiden andern gehören vielleicht auch noch dieser Periode an, ich kann mir wenigstens nicht vorstellen, daß er diese schwächern Stücke erst geschrieben habe, nachdem er sich schon als Meister in der Komödie gezeigt hatte. Aber seine Mandragola (was psychologisch bemerkenswerth ist), die mit ihrer feinen Satire, lebendigen Charakteristik und ihren echt komischen Zügen von keinem Lustspiel der Italiener übertroffen wurde und dabei das ausgelassenste Stück ist, dichtete er zu einer Zeit, wo er von den politischen Unfällen seines Vaterlandes und seinem eignen Mißgeschick gebeugt war und während er seinen Geist durch die derbe Nahrung der Gemeinheiten des menschlichen Lebens aufrecht zu erhalten suchte. Wir erkennen daher in dieser Komödie ganz die auch in den Briefen aus jener Zeit herrschende wechselnde Stimmung des Mannes, der den Tag über sein Unglück durch Possen und Scherze zu vergessen sucht und sich am Abend in die Gesellschaft der Helden der Vorzeit begibt, der die ergreifenden Capitoli über die Undankbarkeit und die Fortuna dichtete und aus dessen tiefster Seele das Bild klang: „Hast du niemals gesehen, wie ein Adler in die Wolken steigt, von Hunger und Fasten gepeinigt, wie er eine Schildkröte in die Höhe führt, damit ihr Fall sie zerschmettere und er am todten Fleisch sich letze? So erhebt

Fortuna einen Mann in die Wolken, nicht daß er in den Höhen bleibe, nein, daß sie sich an seinem Sturz freue und daß er über seinen Fall jammere."

Ganz das Gegentheil von Machiavell, wenigstens in den meisten Beziehungen, war Peter der Aretiner, dessen Erscheinung in der Geschichte der italienischen Literatur im höchsten Grad merkwürdig ist und die Zeit wie das Volk, denen er angehörte, charakterisirt. Er fällt in eine Zeit der wunderbarsten Kämpfe und Gährungen in allen Beziehungen des Lebens, eine Zeit, wo das Erhabenste wie das Niedrigste und Schmuzigste auf gleiche Art sich geltend machte und mit demselben Enthusiasmus genossen wurde. In dem Kampf, den die alte Kirche gegen die Bestrebungen der Reformatoren für die geistige Freiheit der Völker mit aller Anstrengung und in Italien mit glücklichem Erfolg führte, sehen wir auf beiden Seiten Beispiele der größten Aufopferung, des Glaubensmuthes, der unerschütterlichen Tugend und Charakterstärke neben dem engherzigsten Egoismus, Habgier und grausamer Verfolgungssucht. Der reine Savonarola macht sich durch seinen Eifer für die Moral des Christenthums das ganze Heer der schwelgerischen und unzüchtigen Priester und Mönche zu Feinden. Die höchsten Fürsten und Diener der Kirche sehen mit aller Ruhe in Lustspielen, Sonetten und Novellen sich und dem Volk einen Spiegel ihres verderbten und nichtswürdigen Lebens vorhalten, und sind im Gefühl ihrer Sicherheit die ersten, die sich daran ergötzen, aber sie wachen mit unerbittlicher Strenge darüber, daß das Institut der alten Kirche, das ihnen eben diese Sicherheit gewährt, mit ihren auf die Einfalt gegründeten Privilegien unangetastet bleibe. So haben auch die Wissenschaften, die durch die Reisen, Entdeckungen, Erfindungen eine eigne Kraft erhielten und eine neue Zeit heraufführten, einen schweren Stand in Italien, und mehr als Ein Galilei muß der Ruhe der Kirche zum Opfer fallen. Das Licht der neuen Philosophie bricht aus andern Ländern nur spärlich herein, während doch das Studium der alten Klassiker gar manche Satzungen umwirft und manche gefährliche Zweifel erweckt, und neben dem tiefsten Aberglauben, der sich immer neue Wunder aufbürden läßt, wird der schändlichste Atheismus herrschend. Eben so drückend ruht die Kirche auch auf den

politischen Zuständen Italiens, und bei der allgemeinen Schwäche findet sich die grausamste Tyrannei neben dem ausgelassensten Republikanismus oft in derselben Stadt zusammen; eines hinderte wenig das andere, da jedes nur der eignen Lust in seiner Indolenz nachzugehen suchte[1]). Nicht einmal die Revolutionen im Innern der Staaten oder die aufregenden Kriege in und um Italien konnten eine größere Energie, einen sittlichern Ernst in dem socialen Leben hervorbringen. Mit der Religion waren auch die Sitten aufgelöst, in der Zügellosigkeit der Männer und Frauen gingen die Familien und Alles, was in dem Schooß derselben Großes und Ernstes und Kräftiges genährt wird, zu Grund, und Sinnlichkeit beherrschte und verweichlichte alle Stände. Neben dieser Schwäche sehen wir denn wunderbarer Weise auf einem andern Feld die Zeugnisse hoher Kraft, die größten Schöpfungen der Kunst in den Werken eines Raphael und Michelangelo, die ihre Quelle nur in der glühendsten Religiosität und erhabensten Begeisterung haben; und dieselben Menschen, die ganz für den niedern Sinnengenuß zu leben und demselben alles Uebrige aufzuopfern schienen, waren doch wieder fähig, die Größe jener Kunstwerke zu verstehen und zu bewundern.

In dieses Labyrinth von widersprechenden Richtungen gerieth nun Pietro Aretino mit seinem empfänglichen Geist, seinen herrlichen Talenten, aber auch seiner unmäßigen Sinnlichkeit und seiner rohen und niedrigen Denkart. Ein Bastard, ohne Erziehung, der Familie und dem Staat nichts verdankend, war er ganz darauf hingewiesen und in jeder Hinsicht dazu ausgerüstet, in der Welt, wie sie nun einmal war, sein Glück zu machen und die Verderbtheit der Meisten dadurch, daß er sie vollkommen theilte, zu seinem Vortheil zu benutzen. Er war die Frucht einer unehelichen Verbindung eines Herrn Bacci mit seiner Mutter, welche mit ihrem Vornamen Tita hieß, und geboren am 20. April 1492 zu Arezzo, von welcher Stadt er seinen Zunamen Aretino nahm. Seine Jugend brachte er bei seiner Mutter zu. Von Erziehung war natürlich keine Rede; er lernte weder lateinisch noch griechisch, kannte weder die klassischen Dichter noch die

1) Perchè, schreibt der Aretiner an einen Freund, Milano ebbe Venere e Marte in ascendente, perciò tuttavia si svergina e combatte.

christlichen Philosophen, und sein Kopf blieb, wie man am besten aus seinen vielen Briefen sehen kann, bei seinen vortrefflichen Anlagen völlig leer, während sein Gemüth sich von der Gemeinheit seiner Umgebung nährte. Wahrscheinlich von dieser in völliger Unwissenheit zugebrachten Jugend blieb ihm sein ganzes Leben durch eine große Scheu vor dem Studiren, und in den Lustspielen und satirischen Werken verspottet er tüchtig die Gelehrten, die er immer Pedanten nennt. So schrieb er auch noch später an seinen Freund Agostino Ricchi: Se la scienza e la dottrina fosse più cara che la vita, io vi esorterei alle fatiche usate; ma essendo di maggior costo il vivere, vi prego, che veniate qui da noi, dove senza tempestar la memoria nelle diavolerie d'Aristotile, studierete di star sano. Und ein anderes Mal: Siate pur certo, che si come il carnale della voluttà genera avarizia, imprudenza, temerità, furto, e vituperio, così il soverchio dello studio procrea errore, confusione, malinconia, colera e sazietà.

Desto empfänglicher war er für die Eindrücke seiner Zeit, deren Sitten und Geschmack seiner Natur völlig angemessen waren, in die er sich so ganz hineinlebte und in der er sich sowohl fühlte, daß er sie in seinen Schriften behaglich und mit dem warmen Colorit der größten Wahrheit abspiegelte. Es kann daher kaum ein Schriftsteller für die Kenntniß seiner Zeit wichtiger sein als der Aretiner, der durch gar kein Ideal von der Wirklichkeit abgezogen wird, und der seine Zeit nicht von einem bestimmten moralischen oder politischen Standpunkt beurtheilte, sondern mit völliger Unbefangenheit malte. Und das Leben zeigte sich ihm unter allen möglichen Formen von dem Augenblick an, wo er wegen eines beißenden Sonetts über den Ablaßkram aus seiner Vaterstadt fliehen mußte und nun seiner eignen Kraft und seinem Geschick überlassen war. Die Stellung bei einem Buchbinder in Perugia, obgleich er dort Bekanntschaft mit der italienischen Literatur und dem Geschmack des vornehmen Haufens machte, konnte dem hochstrebenden Mann nicht lange genügen, und er ging 1517 nach Rom. Hier war er mit seinem Verlangen, die Welt kennen zu lernen, um sie zu seinen Zwecken zu gebrauchen, am rechten Platz, und auch er wußte sich seinerseits am Hofe Leo's X. bemerklich zu machen, bei welchem, wie bei

dessen Nachfolger, er eine kleine Stelle bekleidete. Hier fand sein Hang zu witzigen und unzüchtigen Gedichten volle Nahrung, aber er fand dafür auch ein großes und vornehmes Publikum und war bald ein berühmter und bewunderter, aber auch gefürchteter und gehaßter Schriftsteller. Doch brachte ihm sein Talent am päpstlichen Hofe wenig Beförderung, und er beklagt sich später sehr oft in seinen Briefen, daß er bei diesen Päpsten 7 Jahre verloren habe. Die Schuld mag indessen an ihm gelegen haben, da er einmal nicht Ausdauer genug hatte und dann besonders seine Unzüchtigkeit mit zu wenig Vorsicht und Heuchelei ganz offen zeigte, daher ihn nicht einmal ein Leo X. auffallend begünstigen konnte. Als er gar noch die Frechheit hatte, auf die 16 obscönen Bilder des Giulio Romano, wegen deren der Kupferstecher im Gefängniß büßte, während der Maler zu rechter Zeit noch entfloh, sechzehn schamlose Sonette zu dichten, wurde er seiner Dienste entlassen und aus Rom verbannt (1524) [1]).

Ein Mann mit so eignen Talenten wie der Aretiner fand bei dem eben so eignen Geschmack der Großen seiner Zeit bald wieder eine angenehme Stellung. Giovanni de' Medici ward ihm ein wichtiger Gönner und nahm ihn mit sich zu Franz I. von Frankreich, der damals mit seinem Heer im Mailändischen stand. Dieser fand großes Gefallen an dem Dichter und beschenkte ihn mit einer goldnen Halskette. Mit einer solchen Auszeichnung gelang ihm die Aussöhnung mit dem Papst leicht, und er kehrte bald wieder nach Rom zurück, aber zu seinem Unglück. Denn er gerieth hier mit seiner Liebe zu der Köchin des päpstlichen Kanzleipräsidenten in gefährliche Collision mit einem Nebenbuhler, und da er diesen in einem giftigen Sonett schwer beleidigte, wurde er von ihm mit fünf Dolchstichen in die Brust und Verstümmlung der Hände so übel zugerichtet, daß man ihn für todt hielt und seine Feinde in beißenden Epigrammen darüber frohlockten. Er kam aber wieder davon, und da er vom

1) Er entblödete sich nicht, noch dreizehn Jahre später in einem Brief an Battista Zatti diesen Vorfall zu erwähnen und in einem ganz eigenthümlichen, aber seiner sehr würdigen Raisonnement das päpstliche Gericht einer gewissen Beschränktheit zu zeihen. Lettere del Aretino, Parigi 1609. Vol. I. pag. 258.

Papst die Bestrafung seines Angreifers nicht erlangen konnte, ging er erzürnt von Rom weg wieder zu der Armee Franz' I. und zu seinem Gönner Giovanni de' Medici. Der hohen Gunst desselben konnte er sich indessen nur kurze Zeit erfreuen, da derselbe 1526 in einem Treffen durch eine Musketenkugel verwundet wurde und in den Armen des Dichters starb.

Der Aretiner war unterdessen durch seine dichterischen Produkte zu selbständig geworden und kannte die Großen zu gut, um sich wieder in ein dienstliches Verhältniß zu begeben. Dagegen lockte ihn das republikanische Venedig mit seinem Reichthum, seiner Ungebundenheit und Sittenlosigkeit, wo er vortrefflich leben konnte, wenn er nur mit den Aristokraten gut stand, und wo er wegen frecher Gedichte weder Skandal noch Verbannung zu fürchten hatte. Er ging also im März 1527 nach Venedig, um „von dem Schweiß seiner Dinte" als ein freier Mann zu leben[1]). Der Doge Andrea Gritti gewährte ihm Schutz und eine angenehme Stellung und söhnte ihn mit dem Papst wieder aus. Der Aretiner war nun in der Schule der Höfe gewitzigt, kannte genau die Mängel und schwachen Seiten der Großen, und obgleich er in Venedig vor Verfolgungen ziemlich sicher war, so lag ihm doch ungemein viel an der einträglichen Gunst der Fürsten, und alle Zahlfähigen sich steuerpflichtig zu machen, war nun das Ziel seines ganzen Strebens. Seine schlaue Politik wußte jeden auf eine besondere Art zu fassen. Gegen die Gefälligen war er ein kriechender Schmeichler, aber auch, wenn seine Hyperbeln nicht bald Wirkung thaten, ein unverschämter Bettler; gegen diejenigen, von welchen nichts zu hoffen war, ein beißender Satiriker und unerbittlicher Verfolger; doch merkt man diesen Briefen an, daß bei den Mächtigern auf eine mögliche Aussöhnung sehr schlau Rücksicht genommen ist. Diese Politik erhob ihn denn zu dem merkwürdigen Glück, der gefeiertste Mann seiner Zeit zu sein, wozu auch seine ungemeine Leichtigkeit im Arbeiten nicht wenig beitrug. Er pflegte, wie er in einem Brief sagt, jeden Morgen 40 Stanzen zu machen, in 7 Morgen schrieb er die Psalmen, in 10 die beiden Komödien

1) Auf den Titeln der zwei letzten Bände seiner Briefe nennt er sich: per grazia divina uomo libero.

Cortigiana und Marescalco, in 48 die zwei Dialogen, und in 30 das Leben Christi. Auf diese Art ist es erklärlich, wie er zu einem für diese Zeit sehr beträchtlichen Wohlstand gelangte. Nach einem Brief an Salviati hatte er schon im Jahre 1541 nebst einer Pension von 200 Scudi, die ihm der Marchese Del Vasto, und einer gleichen, die ihm der Fürst von Salerno zahlte, von dem Kaiser Karl V. 600 Scudi Renten, und außerdem noch 1000, die er sich „jährlich mit einem Buch Papier und einer Flasche Dinte verschaffte." Da man die Mittel allgemein kennen mußte, wodurch er zu solchem Reichthum kam, so ist die Unverschämtheit sehr naiv, womit er sein niedriges Treiben, seine Kriecherei und Schmeichelei vor Andern in ein gutes Licht zu setzen und als einen ehrlichen Kampf gegen das allgemeine Laster des Geizes darzustellen wußte. Noch widriger wird uns aber sein Treiben, wenn wir sehen, daß, neben einigen ehrgeizigen Zwecken, das beständige Ziel aller seiner Bemühungen nur das vollkommenste Wohlleben, die Befriedigung seiner Gefräßigkeit und unmäßigen Sinnlichkeit war. Während er in einem Brief trocken erklärt, daß er für seine Familie nichts thun könne, weil er selbst nichts habe, schreibt er seinem Freund Ricchi, daß er von 1527 — 37 zehntausend Scudi ausgegeben habe[1]). Es ist indessen wichtig, ihn auch von dieser Seite zu betrachten, denn man lernt dadurch die Zeit kennen, die ihn trotz dieser Verworfenheit ehrte, bewunderte und beschenkte, und begreift leichter die Jämmerlichkeit und das Elend des folgenden Jahrhunderts. Die Macht seines Schlundes muß allgemein bekannt gewesen sein, denn wer sich ihm nicht durch kostbare Kleider oder Schmuck oder Geldsummen empfehlen konnte, der schickte ihm wenigstens einige ausgesuchte Leckerbissen, und in dem Zeitraum von 28 Jahren, aus welchem seine Briefe übrig sind, vergeht fast keine Woche, wo er sich nicht für irgend ein eßbares Geschenk bedankt und dabei mit breiter Behaglichkeit der besondern Mürbe oder Saftigkeit oder des Wohlgeschmacks erinnert. Weit anstößiger aber

1) Lettere Tom. I. pag. 100. Io, a onta di coloro che dicono che ho niente, ho speso dieci mila scudi dal XXVII a questo giorno, senza i drappi d'oro e di seta consumati nel mio dosso e negli altrui; e una penna e un foglio gli ha tratti del cuore all' avarizia.

war er in seiner unmäßigen Sinnlichkeit; um sie zu befriedigen, verheirathete er sich nicht, hatte aber unzählige Beischläferinnen, und weder Religion noch Rechts- und Schicklichkeitsgefühl ließ ihn einen Unterschied zwischen ehrlichen Mädchen, verheiratheten Frauen und schlechten Dirnen machen. Ein solches Versinken in Gemeinheit war freilich damals in Italien, welches das Beispiel der Kirche so nahe vor Augen hatte, nichts Außerordentliches, am wenigsten in Venedig, das sich schon auf dem Weg befand, der es zu dem politischen Todesschlaf im vorigen Jahrhundert geführt hat; die schlechte Erziehung oder gänzliche Verwahrlosung des weiblichen Geschlechts war wol Schuld, daß man es zum bloßen Werkzeug herabwürdigte, und selbst ein Mann, der weniger Frechheit und also weniger ausgedehnte Bekanntschaft mit den weiblichen Lastern gehabt hätte, konnte wol, wie wir das auch in andern Schriften sehen, eine gleiche Verachtung desselben ausdrücken, und an einen Freund, der sich zu seinem Verdruß in den Ehestand begeben wollte, einen ähnlichen Brief wie der Aretiner schreiben, wovon wir in der Note eine Stelle mittheilen, weil sie am besten seine und sehr vieler Zeitgenossen Grundsätze in dieser Hinsicht offenbart[1]).

---

1) Or per venire alla mogliere, beati coloro, che le pigliano con le parole e con gli effetti le lasciano. Sai tu, a chi esse stan bene? a chi vuol diventar da più, che non fu Giobbe; perchè nel sofferire in casa la lor perfidia, l'uomo si avvezza a patir fuor di casa l'ingiurie, che altri gli fa; onde diventa monarca della pazienza. Caso che costei che tu vanti per bella sia bella, tu ti assicuri a un gran pericolo; s'è brutta, tu ti vuoi fare schiavo della penitenza. E quanto più lodi le sue assai vertù, tanto più biasimi il tuo poco giudizio: perchè i suoni, i canti e le lettere che sanno le femmine, sono le chiavi che aprono le porte della pudicizia loro, non danno il matrimonio necessario e santo; perchè i suoi beni sono la prole, il sacramento e la fede. Il peggio è la commodità, che tu a lei ed ella a te non può dare, per la qual cosa il tuo letto libero sarà e servo delle liti e spedale delle querele. Lascia il peso della moglie alle spalle d'Atlante. Lascia i lor lamenti alle orecchie dei mercatanti, lascia i lor ghiribizzi a chi sa bastonarle ed a chi può comportarle; attienti ai rami dell' onore, a cui s'impicca chi per loro si disonora; esci ed entra in casa tua senza dire: a chi la lascio e con chi la trovo; comparisci nelle chiese e nelle piazze privo del timore di quel bisbiglio, che mormora dietro ai mariti di qualunque donna si sia; e se pur brami la successione, acquistala con le donne altrui, etc.

Es ist zu bedauern, daß ein so wunderbar begabter Geist durch Verwahrlosung in der Jugend es nicht höher brachte, als ein verderbtes üppiges Zeitalter zu belustigen oder zu ärgern und sich Geld zu verschaffen, während ihn die Natur mit dem ausgerüstet hatte, was den wahren Dichter macht. Seine große Unwissenheit verhinderte ihn gänzlich, sich auf einen höhern Standpunkt zu erheben, seine Zeit zu überschauen und dem Geist derselben irgend eine lichtere Bahn zu ebnen. Was er von dem Lesen italienischer Dichter sich aneignen konnte, war eben nur das von der Kirche Erlaubte oder eine ins Grundlose führende Ironie gegen die Kirche. Was sich zu seiner Zeit aus der Tiefe des menschlichen Geistes Großes hervorrang, davon hatte er keine Ahnung. Er haßte die Lutheraner, wie sie der große Haufe überhaupt haßte, weil ihm von den Priestern vor ihnen Angst gemacht worden war, und er haßte und verspottete eben so die Priester, so lange er keinen Nutzen von ihnen hatte. Wer wissen will, wie schlecht es damals mit der katholischen Kirche stand und wie sehr das Ansehn des ganzen Instituts erschüttert war, der muß besonders grade diejenigen Briefe lesen, die der Aretiner an Geistliche, Bischöfe, Erzbischöfe und Kardinäle geschrieben hat, z. B. an Brucioli im 1. Band, S. 177 oder an den Bischof von Nizza, II, 14. Wenn man wieder dagegen hält, was er über Luther schreibt[1]), so sieht man, wie durch die lange Tyrannei in Italien alles Selbsturtheil verloren war, wie selbst kaum in hellern Köpfen das Verlangen entstand, sich über die angeregten Mittel der Verbesserung einer anerkannt verderbten Kirche zu belehren, und wie es daher den Priestern, denen man doch sonst nicht im Geringsten mehr traute, leicht wurde, das Volk wieder unter das alte Joch zu bringen.

---

1) Lettere II, 66. Sì fatto uomo (Vergerio) è diventato non solo tromba dell' evangelio e chiave degli usci delle sacre scritture, ma tuono e folgore contro il capo dell eresia di Lutero. Egli con lo studio della sua cristiana virtù ha composto tre omilie in materia delle eresie di Germania, il fine delle quali è lo scoprire le velenose intentioni di coloro che sotto il velo di religione causano le rovine degli stati, dei principi e delle anime confondendo leggi, costumi, fedeltà e popoli. Così Iddio per salute d'Italia già soprapresa dall' infermità luterana consenta che tale opera produca ciò che l'autore ne desidera.

Daß der Aretiner einen ausgebildeten Geschmack, soweit dies durch das bloße Studium italienischer Dichter möglich war, und ein gesundes Urtheil in fast allen Zweigen der Kunst hatte, beweisen viele seiner Briefe über Gegenstände der Poesie und Malerei, seine Kritik über das Gedicht eines Freundes (Lett. I, 141), sein Rath an einen jungen Dichter, Gallo [1]). Er war mit einer Menge von Malern, Bildhauern und Musikern bekannt, besonders ein genauer Freund des Michelangelo, dem er viele Briefe schrieb, und des Titian, der auf seine Empfehlung den Auftrag erhielt, das Bild des Kaisers Karl V. zu malen. Nur in seinen eignen Produktionen zeigt sich weder ein feiner Geschmack, noch gesundes Urtheil, noch Studium und Kritik, und die großartigen Anschauungen, die ihm sein Künstlerleben fortwährend verschaffen konnte, gingen ihm für seine Arbeiten ganz verloren. Sie waren ihm übrigens auch nichts werth, da seine gemeine Seele den erhabnen Werth der Dichtkunst gar nicht ahnte, und das Talent, das er für dieselbe von der Natur erhalten hatte, nur in sofern beachtete, als es seinen niedrigen Zwecken diente. Er mißbrauchte die ungemeine Leichtigkeit, die er zum Arbeiten hatte, schrieb fast beständig und Alles, was ihm in die Feder kam, aber mit beständiger Rücksicht auf seinen Vortheil. Daher war er bald beißender Satiriker, bald kriechender Lobredner, witziger Komödiendichter, ernster Theologe, und fast in jeder Arbeit spricht sich der besondere Zweck aus, den er damit entweder bei Fürsten oder bei dem Papst erreichen wollte. Sehr naiv ist sein eignes Geständniß über seine Schriftstellerei in einem Brief an Bembo, und es beweist, wie wenig die gemeine Denkart sich in jener Zeit zu verbergen brauchte: Io con lo stile della pratica naturale faccio d'ogni cosa istoria; ed emmi forza secondare l'alterezza dei grandi con le gran lodi, tenendogli sempre in cielo con l'ali delle iperboli, non avvertendo allo studio

1) Lettere I, 136. Sappiate pur che la natura senza la esercitazione è un seme chiuso nel cartoccio, e l'arte senza lei è niente. Siate adunque assiduo nel comporre, se volete esser ottimo poeta; e sopra tutto rubate i bei tratti e gli acuti spiriti al vostro ingenio. Che certo è pazzo, chi crede farsi nome con le fatiche d'altri. Sforzatevi di trarre i concetti dai pensieri, che vi nascono nella memoria, mentre vi levate in alto col furore d'Apollo.

dell' arte; il decoro della quale con la giocondità dei numeri esprime i concetti, intona le parole e adorna le materie. A me bisogna trasformare digressioni, metafore e pedagogherie in argani che muovano, ed in tanaglie che aprano. Bisognami fare sì, che le voci dei miei scritti rompino il sonno dell' altrui avarizia, e quella battezzare invenzione e locuzione che mi reca corone d'auro, e non di lauro. Es gibt daher nichts Bunteres als ein Verzeichniß seiner Schriften, welches in dem großen biographischen Wörterbuch von Mazzucchelli 60 Seiten einnimmt. Seine Werke lassen sich übrigens in drei große Rubriken eintheilen: in obscöne, in satirische und in heilige (was man damals so nannte), und mit diesen drei Eigenschaften zugleich suchte er dem Geschmack der Priester und Fürsten zu fröhnen. Er war eben so bereit zu schmuzigen Satiren und den schamlosesten Sonetten wie zu einer Paraphrase der sieben Bußpsalmen, zu den drei Büchern über die Menschheit Christi, zu der Genesis und der Vision Noah's, und schrieb mit derselben Leichtigkeit die berüchtigten Ragionamenti, welche alles Gefühl empören, wie das Leben der Jungfrau Maria oder der heil. Katharina oder des heil. Thomas von Aquino. Wichtig sind in dieser Hinsicht noch zwei Stellen aus seinen Briefen, worin er den Geschmack der Zeit und seine eigne Nichtswürdigkeit zeigt. Die eine Stelle ist aus einem Brief an den König Franz I. von Frankreich, welchem er zwei seiner Werke übersandt hat, in deren einem „er die Ehre der Menschen in den Koth zieht, im andern den Ruhm Gottes verherrlicht, und zwar deßwegen, weil die Freigebigkeit und der Geiz der Fürsten in ihm zwei verschiedne Geister, einen vortrefflichen und einen schuftigen, erzeugt haben; daher die Dankbarkeit die rechte Seite seines Verstandes regiert, so daß er gute Werke schreibt, das Elend aber die linke Seite der schlechten Werke." Der andre Brief ist an die Marchese von Pescara, wie es scheint eine fromme Dame, welche sich an seinen religiösen Schriften sehr erbaut, aber ihn getadelt hatte, daß er sich mit Anderm als mit heiligen Werken abgebe. Dieser gesteht er ebenfalls gradezu, daß er nur dem allgemeinen Geschmack folge, der ihm seine unzüchtigen Schriften sehr gut bezahle; und wenn die Fürsten im andern Fall sich eben so freigebig gegen ihn zeigen wollten, so

wolle er künftig nur lauter Miserere schreiben. Aber sein Freund Bruciolo habe dem allerchristlichsten König von Frankreich die Uebersetzung der Bibel gewidmet und in fünf Jahren noch keine Antwort darauf erhalten, während er selbst, der Aretiner, sich mit seiner Komödie Cortigiana von demselben eine goldne Halskette verdient habe. Dabei kann er nicht umhin, eine feine satirische Bemerkung über die doch nicht ganz aufrichtige Tugend der Marchese zu machen, indem er hinzufügt: „Vortreffliche Dame, nicht Alle genießen die Gunst der göttlichen Eingebung, Viele brennen in irdischen Begierden, und Sie brennen immer von dem Feuer der Engel; Sie würden Ihre Augen niemals auf einen Herkules auf dem Scheiterhaufen oder auf den geschundnen Marsyas richten, und Andre würden in ihrem Zimmer nicht dem heiligen Lorenz auf dem Rost oder den geschundnen Apostel aufheben." Beiderlei Bilder geben denselben Anblick.

Nachdem der Aretiner einmal im literarischen Zug war, konnte er trotz seiner Leichtigkeit im Schreiben doch nicht allen Anforderungen, die an ihn gemacht wurden, genügen, nahm sich daher den Niccolò Franco zum Gehülfen an, einen Dichter, der ihm in der Schamlosigkeit und Bissigkeit völlig gleichkam, aber durch seine Kenntniß der griechischen und lateinischen Sprache große Dienste leistete. Aber das Verhältniß dauerte nur ein paar Jahre, dann wurden beide die unversöhnlichsten Feinde und führten einen erbitterten Krieg in skandalösen Sonetten. Die Ursache der Entzweiung war die größere Gunst, die der Aretiner bei allen Großen genoß. Aber besser als dieser mag es auch nicht leicht Jemand verstanden haben, sich alle zahlfähigen Menschen jeden Ranges steuerpflichtig zu machen. Seine gewaltige Herrschaft zeigt sich hauptsächlich in den 6 Bänden Briefen, die er von 1527, seiner Ankunft in Venedig, bis 1555 geschrieben hat, und die wol eines der merkwürdigsten literarischen und historischen Monumente jener Zeit sind. Die bei Weitem größere Mehrzahl derselben sind entweder Schmeichel- oder Mahn- und Droh- oder Bettelbriefe, und es ist schwer zu sagen, in welcher Form seiner habgierigen Wünsche er mehr Unverschämtheit zeigt. Es ist schon ein Zeichen seines gänzlichen Mangels an Ehrgefühl, daß er diese schimpflichen Briefe, deren fast täglich einer

abging, so sorgfältig aufgehoben hat. Aber von den meisten nahm er eine Abschrift[1]), und wenn eine bestimmte Anzahl zusammen war, ließ er sie zu einem Band drucken, und dann gebrauchte er die freche Industrie, diesen Band Briefe, deren jeder einzelne ihm schon von allen Seiten her Geschenke verschafft hatte, noch einmal zusammen irgend einem Großen zu übersenden, der ihn dann von Neuem beschenken mußte. So widmete er den 3. Band dem Cosmus de' Medici, den 6. dem Herzog Herkules von Ferrara, den 2. dem König von England, und für diesen bekam er nach fünf Jahren, in welchen er manchen Mahnbrief schrieb, 300 Scudi. Der Aretiner stand in Correspondenz mit dem Kaiser, den Königen von England, Frankreich, Spanien, Polen, Böhmen, Portugal, allen Herzogen, Fürsten und Grafen Italiens, dem Papst und allen Kardinälen, Erzbischöfen und Bischöfen. Noch viel merkwürdiger als die Zahl der Briefe war aber ihr Inhalt und die Art, wie er durch moralischen Zwang das Geld aus seinen Gönnern und selbst denen, die ihm gar nicht wohlwollten, herauspreßte. Den Papst Clemens VII. verfolgte er drei Jahre lang mit Schimpf und Spott über seine Gefangenschaft in der Engelsburg und die Plünderung Roms durch den Bourbon, bis er von ihm durch Vermittlung ein Geschenk erhielt, worauf er ihm dann fortwährend, um ihn sich für einen andern Zweck geneigt zu erhalten, die kriechendsten Briefe schrieb. Den König von Frankreich erinnerte er mehrere Jahre lang an sein gegebnes Versprechen, ihm eine goldne Halskette zu schenken. Den Kaiser, der ebenso gut wie die geringern Fürsten einen unverschämten Lobredner nöthig zu haben glaubte, wußte er sich durch Schmeicheleien und Drohungen ganz unterwürfig zu machen. Er vergleicht ihn mit Gott, und dabei kommt es ihm auf die unsinnigsten Hyperbeln nicht an, so oft ihm der Kaiser etwas verspricht, und dann schreibt er an alle Personen des Hofes, um ihn an dieses Versprechen erinnern zu lassen.

---

1) Doch schreibt er im Jahr 1537 dem Maler Giorgio, ihm die Copie eines Briefes zu schicken, perchè io avrei caro di porla al numero di più di ducento ch'io ne faccio stampare: ma sarieno più di due mila, se io, che non le apprezzo punto, non l'avessi mandate, senza serbarmene gli originali.

Hierüber muß man seine häufige Correspondenz mit Gonzalo Perez lesen. Selbst nach dem schimpflichen Rückzug Karls aus Frankreich, 1536, schrieb ihm der Aretiner einen schmeichlerischen Brief voll Lobeserhebungen über seine Siege, hatte aber auch schon drei Tage nachher Veranlassung, sich bei Perez über ein Geschenk des Kaisers zu bedanken. Als der Erzbischof Chieti in Rom Kardinal wurde, benutzte der Aretiner sogleich diese Gelegenheit, ihn daran zu erinnern, daß es Schriftsteller gebe, welche ihm Ruhm, aber auch einen bösen Namen verschaffen könnten, und daß er seine Freigebigkeit darnach einrichten solle; man wundre sich, daß „die berühmten Dichter aus Mangel an einem bequemen Leben die Fehler der Großen bissig verfolgen, aber man solle ihnen lieber die Zunge durch Freigebigkeit ausreißen und den Mund durch Almosen verschließen." Dann hält er ihm noch besonders das Beispiel des Kaisers vor, der Majestät ohne Fehler, des himmlischen Menschen, der Säule der heiligen Gesetze, des Ebenbilds der Milde, des Helden Christi, des Feindes der Unwürdigen, der des Aretiners vom Himmel verliehne Gaben gnädig beachtete und ihm durch Geschenke Gelegenheit gab, gut zu schreiben und gut zu reden [1]).

---

1) Erstaunlich ist der Reichthum an feinen und groben Wendungen, der ihm in allen diesen Bettelbriefen, deren doch ein paar tausend sind, zu Gebote steht. Um eine Probe seines Styls zu geben, der sich nach dem verschiednen Rang der Personen ganz verschieden gestaltete, gebe ich hier, weil er grade kurz ist, einen Brief an den Kardinal von Lothringen, welcher den König Franz I. an die endliche Erfüllung seines Versprechens erinnern soll: Dopo i saluti ch'io, o Signore, vi mando con affetto di somma riverenza, dico a sua Maestà e a vostra Signoria, ch'io merito i doni dell' una e dell' altra, o nò. S'io gli merito, è bassezza dell' altitudine d'un sì gran re e d'un sì gran Cardinale l'aver cominciato a darmi e non seguitare; s'io non gli merito, avendomi la sua corona e il vostro Cappello pur dato, dovresti (essendo proprio dei grandi il volere, che sia bene ciò che fanno, per non parer d'aver mal fatto) darmi ancora. E nel basciarvi la mano supplico la estrema dolcezza della benignità Lorena, che favorisca la lettera, che per esser io cristiano scrivo al Sire cristianissimo. Kurz vorher hatte er in derselben Angelegenheit an den Bischof von Nizza etwas dringender und grober geschrieben: Io non so meno lodare Iddio, che biasimare gli uomini. Diamene pur cagione il suo Sire, se vuol conoscere, come io vaglio in tali scritture; il taccagno delle

Die Geschenke häuften sich übrigens bei ihm auf eine erstaunliche Art, ohne daß er sich grade gebessert hätte. Ich gebe hier nur das Verzeichniß von einigen Tagen, wie es sich aus den paar ersten seiner Briefe ergibt, um anschaulich zu machen, wie sich die Großen zu ihrer Schande von einer so gemeinen Seele beherrschen ließen, blos weil sie dem Aretiner aus Mangel an Ehrgefühl auf keine Art beikommen konnten. Es beweist zugleich, daß die Fürsten nach ihrem Charakter durchaus nicht über demselben standen, und sich von ihm ebensogut als Freund belustigen ließen, als sie ihn als Feind fürchteten. Von dem Markgrafen von Mantua erhielt er einmal ein Geschenk von 100 Scudi, Brocat und Atlas, ein andermal 50 Scudi und ein goldgesticktes Wamms, dann zwei Pferde; von dem Kardinal Gaddi einen gelben Stoff mit Gold durchwirkt; dafür macht er in seinem Dankbrief die bissige Bemerkung: **Dove si udì mai, che uno appena vestitosi l'abito di prelato, cominci a dare e non a torre?** Vom Herzog von Mantua erhielt er ein fürstliches Kleid von schwarzem Sammet mit Goldstickereien, vom Marchese di Musso 100 Scudi, dem er dafür schreibt, er habe dessen gesundes Urtheil daran erkannt, daß der Marchese sich bei allen denjenigen, welche die Wunder seines Muthes zu begreifen und zu veröffentlichen wüßten, in Erinnerung brächte. Von dem Grafen Massimiano Stampa erhielt er ein prachtvolles Kleid, von dem Markgrafen von Montferrat eine goldne Halskette und 100 Scudi, von dem Bischof von Vasone eine goldne Kette mit einem Edelstein, von dem Grafen Stampa einige prächtig gestickte Kleider, bald nachher von demselben 100 Dukaten, vom Kardinal Hippolith de' Medici eine goldne Kette und 100 Scudi, vom Kardinal von Trient zwei Medaglien und 100 ungrische Dukaten u. s. w. Seine Schmeicheleien und poetischen Lobsprüche wurden damals für so wichtig gehalten, daß Karl V. und Franz I. sogar auch in der Bestechung des Aretiners Nebenbuhler waren, und der Kaiser durch eine jährliche Pension den Sieg davontrug. Er ließ ihm sogar auch antragen,

---

promesse e il tenace dell' avarizia è materia di mal fare non che di mal dire; e se non ci si provede, farò un fregio in sul mostaccio del nome di qualcuno, che ci starà il segno fin' al dì novissimo.

ihn in den Ritterstand zu erheben, was dieser aber ausschlug[1]). So konnte der Aretiner mit einer gewissen Genugthuung von sich sagen, daß er mehr unter den Königen als unter dem Volk bekannt sei, und seinem Freund Pollastra schreiben: A me si dice Pietro Aretino, ed a cotal suono s'aprono le orecchie di quanti Principi regnano sopra la faccia della terra.

Wenn ihm diese sonderbare Unterwürfigkeit der Fürsten unendlichen Vortheil brachte, so war er nicht weniger geehrt von den Gelehrten und Künstlern aller Nationen, und alle wetteiferten in einem für uns jetzt unbegreiflichen Enthusiasmus, ihn zu erheben. Er selbst erzählt mit einer stolzen Freude, die unter den Klagen über die häufige Störung schlecht verhehlt ist, wie ihn alle berühmte Männer Italiens bis von Neapel her besuchten, wie Franzosen, Deutsche, Spanier, sogar Inder, Türken und Juden nach Venedig kämen ihn zu sehen, und wie er sich vor diesem Andrang oft zu einem Freund, oft auch „in die Häuser di alcune poverine flüchte." Es gibt auch keinen namhaften Gelehrten Italiens, der nicht unter seinen Briefen vorkäme. Die Akademien von Siena, Padua und Florenz nahmen ihn zu ihrem Mitglied auf, und viele Schriftsteller widmeten ihm ihre Werke. So groß aber der allgemeine Eifer und selbst die Raserei, ihn zu erheben und zu vergöttern war, so that man ihm doch nie genug, und er selbst trug durch seine hyperbolische Selbstvergötterung am meisten dazu bei, die Hitze zu vermehren und zu unterhalten. Seine Schmeichler hatten ihm einmal den Beinamen des göttlichen gegeben, und er nannte sich nun fortwährend il divino Aretino, so wie er auch, und nach dem Vorhergehenden mit Recht, allgemein den Titel Flagellum principum erhielt. Er vertheilte wie ein Fürst sein Bildniß an Freunde und Gönner, unter Andern auch dem König von Frankreich, zum Geschenk, und als man Medaglien auf ihn schlug, ließ er selbst deren in Kupfer und Silber schlagen und schenkte sie an Fremde und Fürsten.

1) Er schrieb hierüber an den Bischof von Vasone, durch den die ganze Verhandlung ging: In somma io accetto la catena, ma non il vostro farmi cavaliere per mezzo del privilegio imperiale: perchè io ho detto nella Commedia del Marescalco, che un cavaliere senza entrata è un muro senza croci scompisciato da ogniuno.

Wir mußten uns etwas länger bei dieser derben Natur aufhalten, weil Nichts geeigneter ist, die Verschlechterung der Sitten, die Schwäche des Charakters, die Rathlosigkeit und Gleichgültigkeit in religiöser und politischer Hinsicht und das Sinken der Kunst zu erklären. Einzelne obscöne Schriften, wenn sie auch vielen Anklang finden, beweisen nichts für den Charakter einer Nation, aber wenn ein Mann ohne Moral, Ehre und Tugend eine literarische, religiöse und fast auch politische Macht wird, wenn er von allen Fürsten beschenkt, geliebt und gefürchtet, von dem Volk angestaunt und vergöttert, von den ernstesten Gelehrten und den vorzüglichsten Dichtern, einem Bembo, Ariosto, Varchi, Davila, Molza, Speroni, Vasari, Sansovino, Fracastoro, Rucellai, Bernardo Tasso u. s. w. geehrt und als ihresgleichen betrachtet wird: so wird ein solcher eine gewisse Macht, repräsentirt sein Zeitalter, und wenn er auch nicht das Elend des nächsten Jahrhunderts zu verantworten hat, so gibt er doch den besten Schlüssel zur Erklärung desselben. Man sprach bisher immer von dem Zeitalter Ariosts und Tasso's, erhob diese mit aller verdienten Anerkennung, konnte aber nachher kaum mit aller Mühe, und indem man alle möglichen äußern Ursachen, selbst Kriegsunglück zu Hülfe nahm, die plötzliche Finsterniß, den Stillstand und die Gesunkenheit des 17. Jahrhunderts erklären. Nichts ist aber leichter, sobald wir von einem Zeitalter des Aretiners reden. Denn was die Gesunkenheit der Poesie, trotz manchen großen Talenten, im 17. Jahrhundert ausmacht, das ist allerdings in seinen Keimen schon im Ariost, Tasso und andern Dichtern der klassischen Zeit leise angedeutet und gar leicht zu übersehen, liegt aber ganz klar und vollständig entwickelt in dem Aretiner. Sogar sein Styl bereitet uns schon auf die Hyperbeln und den rednerischen Bombast des Marino vor.

Daß der Aretiner, der überhaupt den Werth der Dinge nie an sich, sondern nur insofern sie seine Eitelkeit oder Gewinnsucht befriedigten, beachtete und daher Alles für eine Kleinigkeit hielt, auch seine Dichterkrönung in Rom möglich dachte, ist nicht zu verwundern. Er spielt darauf sehr deutlich in einem übrigens witzigen Brief an (Lettere I, 231), die Mitwelt scheint aber seinen Wunsch nicht beachtet zu haben. Doch hat er wol diesen Gedanken bald fahren lassen, denn sonst wäre er der Mann dazu

gewesen und hätte auch seine würdigen Helfer dazu gehabt, so gut wie Petrarca das Geschäft mit dem größtmöglichen Lärm abzuthun. Was aber, und dies charakterisirt ihn und seine Zeit ganz vortrefflich, was ihm, dem gemeinsten, schmuzigsten und gottlosesten Menschen, am meisten am Herzen lag, wofür er zwei Päpsten sieben Jahre lang diente, allen Kardinälen schmeichelte, wofür er sich der Pein unterwarf, religiöse Werke zu schreiben, und alle Fürsten in seiner Gunst zu erhalten suchte, das war die Erlangung der — Kardinalswürde. Schon im Jahr 1540 schrieb er unter vielen andern Versuchen an den Kardinallegaten Girolamo Verallo, um unter Hinweisung auf seine theologischen Schriften seine Wünsche der Kirche dringend zu empfehlen[1]), von da an mußte der Herzog von Parma dem Papst Paul III. beständig anliegen, den Aretiner zum Kardinal zu machen. Der Plan schien wirklich zu gelingen, als Julius III. den päpstlichen Stuhl bestieg, weil dieser ein Landsmann des Dichters war. Dieser wußte ihn auch von dieser Seite zu fassen und schmeichelte ihm in einem Glückwünschungsschreiben und einem Sonett so sehr, daß ihm der Papst ein Geschenk von 1000 Goldkronen und den St. Petersorden übersandte. Hierdurch ermuthigt, ging Peter mit dem Herzog von Urbino nach Rom, wo er von den Kardinälen sehr ehrenvoll empfangen wurde. Da sich aber der Papst zu nichts Höherm verstand, als ihn zu umarmen und auf die Stirn zu küssen, so kehrte der Aretiner verdießlich nach Venedig zurück und verbreitete dann überall, er habe den Kardinalshut ausgeschlagen.

---

1) Lettere II, 169. Ora, Monsignore Reverendissimo, riputazion dell' onor del Clero, fino a quanto debbo io aspettare, che Roma guardi non ai molti anni, che ella ruba alla mia servitù, ma molti libri da me composti in onore di Dio? Ecco i Salmi di David, ecco il Genesi di Moisè, ecco l'umanità di Giesù, ecco la vita della madre di lui, non è vista da lei, perchè io non sono approvato nel catalogo dell' ipocrisia. Ma dove sono le scritture, che han fatto di Cristo quegli, che ritranno cotanti gradi, cotanti fausti e cotante rendite della Chiesa sua? Non bastò il sapere nè il dire a Paolo, a Origene, a Crisostomo, a Girolamo, ad Agostino, a Gregorio e ad Ambrosio; ma volsero che si leggesse ciò, che nella teologia hanno saputo scrivere. Ma, se io disperato dalle crudeltà della corte, non manco di mostrar di esser cristiano, che farei io tuttavia, che ella mi si mostrasse grata?

Sein Leben floß übrigens nicht so ganz ruhig hin. Seine Satiren und sein Glück hatten ihm viele Feinde erregt. Er war vielen persönlichen Ueberfällen ausgesetzt und erlebte viele gefährliche Abenteuer, und die glücklichsten für ihn waren noch die, wo er nur halb todt geprügelt wurde. Aber der Mann, den weder die Last der Schande, die Dolchstiche und Prügel seiner Feinde, noch das gute Leben mit seinen Freunden, weder die Angst vor Ueberfällen, noch die Gefahr in der Schlacht, weder die Unmäßigkeit im Essen, noch die Ausschweifungen der Sinnlichkeit umbringen konnten, der mußte an seiner eignen Gemeinheit sterben. Er hatte noch einige Schwestern, die ein ebenso skandalöses Leben wie er führten. Als ihm eines Tages einige ihrer ausgelassnen Streiche erzählt wurden, gerieth er darüber in ein so unmäßiges Lachen, daß er mit dem Stuhl rückwärts zu Boden schlug und von dem Fall starb.

Der Aretiner hat fünf Komödien geschrieben, welche in der Geschichte der italienischen dramatischen Literatur Epoche machten und fast das Einzige von seinen Werken sind, was man noch analysiren kann. Man thut übrigens diesen Komödien ein großes Unrecht an, wenn man sie für sittenloser hält als die des Machiavell oder Bibbiena. Kunst und Regelmäßigkeit muß man allerdings nicht darin suchen; man merkt ihnen nur zu gut das an, dessen der Aretiner sich einmal rühmte, daß sein Geist sputa fuori le opere, und daß er sich wie im Leben an kein Sittengesetz, so im Schreiben an keine Regel der Kunst binden wollte. Er war voll komischer, satirischer, beißender, oft auch geistreicher Einfälle, und um diese loszuwerden, genügte ihm die geringste Fabel, aus der er unmäßig lange Komödien machte. Daher ist die Fabel in seinen Komödien gewöhnlich das Allerunbedeutendste, sie läßt sich bei einigen kaum angeben, Schürzung des Knotens fehlt oft gänzlich, also auch die Lösung; meistens sind zwei oder drei lächerliche Charaktere, welche Aehnlichkeit mit denen der Kunstkomödie haben, der Gegenstand seines Spottes, und diese bringt er nach und nach in eine Reihe von komischen Situationen und Verwicklungen, worin er sehr erfinderisch ist. Wenn man dies als den Gang der Handlung betrachten will, so wird dieser sehr oft durch 20 Seiten lange Scenen, Gespräche und Monologe unterbrochen, die kaum in dem leisesten Zusammenhang

mit dem Stück stehen, die aber dem Aretiner die Hauptsache gewesen zu sein scheinen, und worin er die witzigsten und beißendsten Schilderungen und Betrachtungen gibt. Dieses Labyrinth von Situationen, Intriguen und Satiren erhält doch einen Anschein von einem zusammengehörigen Ganzen durch die Lebendigkeit und Natürlichkeit des Dialogs, durch die innern Beziehungen der Satiren und durch die sprechende Wahrheit, womit die Menschen gemalt sind. Seine Komödien beweisen freilich, mehr als irgend ein anderes seiner Werke, den völligen Mangel klassischer Studien, ja sie geben uns in ihrer Ordnungslosigkeit ein ziemlich genaues Bild der ausgelassenen Kunstkomödien, wo auch der Faden und das Ziel der Handlung und der Gespräche nur im Allgemeinen angegeben und jedem Schauspieler überlassen wurde, die einzelnen Scenen mit seinen genialen Einfällen auszufüllen. Aber dafür zeigt keiner der gelehrten Lustspieldichter (Machiavelli in seiner einzigen Mandragola ausgenommen) ein solches dramatisches Talent, eine solche Originalität und so übersprudelnde Lustigkeit, keiner hat die menschliche Natur mit ihren Fehlern und Lächerlichkeiten mit so hellem Blick durchschaut und bis in die kleinsten Falten mit so sprechender Wahrheit gemalt. Wenn wir die gelehrten Dramatiker mit ihrer Schwäche und Nachahmung, ihrer Schule, Steifheit und Leblosigkeit betrachten, so können wir kaum bedauern, daß die Unwissenheit des Aretiners Schuld an der Regellosigkeit und ästhetischen Ausschweifung seiner Stücke ist. Er ist aber jedenfalls echt national, und daraus erklärt sich der Erfolg, den seine Komödien bei allen Klassen und Ständen hatten, und der Werth, den sie für jeden Ausländer haben müssen; und dadurch, daß er die Kunstkomödie mit ihrer nationalen Kraft und Originalität in das Gebiet der gelehrten herüberzog und die Möglichkeit einer Vereinigung beider zeigte, hat er der letztern eine ganz neue Bahn eröffnet, auf der sie Ausgezeichnetes hätte leisten können, wenn die Nation nach ihm noch einen gleich kräftigen Lustspieldichter hervorzubringen im Stande gewesen wäre.

Die erste seiner Komödien ist der **Marescalco** (zuerst aufgeführt 1530). Sie ist eine in Scenen gebrachte Anekdote, hat fast gar keine Handlung und man würde, ohne sie zu lesen, schwer begreifen können, wie der Dichter sie in 5 lange Akte

bringen, den Scenen Interesse, dem Dialog Lebhaftigkeit und komische Grazie geben konnte. Der Inhalt ist kurz, daß der Herzog von Mantua sich mit seinem Hofmarschall, einem Weiberfeind, einen Spaß macht, ihm befiehlt sich zu verheirathen, ihm die Braut selbst aussuchen und ihr eine Mitgift von 400 Scudi geben will. Dies Alles erfährt der Marschall zu seinem Schrecken nach und nach durch seine Freunde, Diener, sogar seine Amme, er sieht die Zurüstungen zur Hochzeit, den Juwelenhändler, den Schneider und andre nöthige Personen, er schwebt zwischen dem Abscheu vor der Ehe und der Angst seinen Herrn zu erzürnen. Endlich wird ihm das Jawort abgezwungen, die Trauung vollzogen, und als er seiner vermeintlichen Braut den Schleier in die Höhe hebt, sieht er zu seiner Freude und zur allgemeinen Belustigung, daß es der verkleidete Page des Herzogs ist. Diese einfache Fabel, die indessen bis ans Ende mit stets gesteigerter Lebendigkeit durchgeführt ist, daß sie fortwährend spannt, scheint nun bloß dazu zu dienen, die vielen satirischen Ausfälle in einen gewissen Zusammenhang zu bringen. Die Weiber sind in diesem Stück besonders bedacht. Die Amme des Marschalls macht ihm zuerst eine sehr umständliche Beschreibung von dem Glück der Ehe, der man aber ansieht, daß sie nicht grade auf eine große Wirkung hofft, besonders da bald nachher ein Freund des Marschalls alle möglichen Unannehmlichkeiten des Ehestands herzählt und jeden frühern Eindruck wieder verwischt. Die beiden andern Stände, die noch hier sowie in allen Komödien des Aretiners gegeißelt werden, sind der Gelehrtenstand und die Hofleute. Alles, was studirt hat, begreift der Aretiner, auch in den Briefen und andern Werken, unter dem allgemeinen Namen Pedant. Hier ist der Pedant ein Professor und Jugendlehrer, welcher von dem Herzog den Auftrag erhalten hat, die Trauungsrede zu halten, der aber vor dieser Schlußscene sehr oft vorkommt, um von dem muthwilligen Pagen aufs Schrecklichste geneckt zu werden. Seinen Namen gibt ihm wol jeder, der ihn reden hört. Nachdem er einmal, aufs Aeußerste gebracht, zum Herzog gegangen ist, um den Pagen zu verklagen, kommt er im 3. Akt wieder, um sich von Neuem ärgern zu lassen. Scena X. Pedante solo che vien cantando:

Scribere clericulis paro doctrinale novellis,
Rectis as, es, a, a, tibi dat declinatio prima.

Nelle intestine, nelle viscere, nello utero mi hanno penetrato le accoglienze, che mi ha fatto sua Eccellentissima Signoria, di modo che io mi sono obliato di dirle la temeraria et insolentula ribalderia, che mi ha fatto quello smorigerato ghiotticulo. Ma ad rem nostram. Avendomi sua Illustrissima Signoria eletto al proemio, al sermone, alla orazione dello sposalizio del nostro sozio, nolo mirari, io voglio ire a ragionare con le Ciceroniane epistole, e spero di cattar tal grazia con gli audienti, che postulando la pretura et il guberno di questa aurea città, omnia gratis et cito obtineam. Ma ecco il precettoricida. An eine innere Durchführung des Charakters dachte übrigens der Aretiner so wenig als Arioſt und als dies überhaupt in das Gebiet der Kunſtkomödie gehörte. Er hielt ſich nur bei den äußern Lächerlichkeiten auf und ließ die meiſten Perſonen nur reden, um ſeinen eignen Einfällen Luft zu machen.

Ebenſo iſt auch ſeine zweite Komödie, die Cortigiana (aufgeführt 1537) nur ein dialogiſirter dummer Spaß; aber der Aretiner brauchte auch nicht mehr, um ungefähr 100 Scenen voller Witz und treffender Satire anzubringen, und wenn man an die kurze Zeit denkt, in der er das Ganze zu Stande brachte, ſo muß man über den Reichthum an komiſchen Ideen, der ihm immer zu Gebote ſtand, und über das dramatiſche Talent und die Erfindungsgabe erſtaunen, aber auch über die Freiheit der Rede und Schrift in einer ſo kritiſchen Zeit wie das 16. Jahrhundert. Der Prolog, ein Geſpräch zwiſchen einem Fremden und einem Edelmann, enthält eine Menge Schmeicheleien gegen die Freunde und die Gönner des Dichters, aber auch manche Satire[1]). Man wird aus der Analyſe des Stücks, die ich

1) Der Fremde ſagt darin einmal: Gott kann freilich machen, daß uns die Dichter überſchwemmen wie die Lutheraner. Wenn der Wald von Baccano aus lauter Lorbeeren beſtände, ſo würde er nicht genügen, um alle die Kreuziger des Petrarca zu krönen, die ihn mit ihren Commentaren Dinge ſagen laſſen, welche zehn Peitſchenhiebe nicht vermocht hätten, aus ihm herauszubringen. Und ein Glück für Dante, daß er mit ſeinen Teufeleien die Thiere fern hält, denn ſonſt wäre er jetzt auch am Kreuz.

deswegen breiter gebe, sehen, wie die doppelte Fabel desselben durchaus unbedeutend ist, wie sich aber daran eine Menge Satiren knüpfen, die oft weit von der Sache ablenken, aber durch treffenden Witz hinreißen, wie das Stück überhaupt eine echte Commedia dell' arte ist. Herr Maco kommt nach Rom, um ein Gelübde seines Vaters zu erfüllen, wonach er durchaus Kardinal werden muß. Da er aber hier erfährt, es sei hierzu durchaus nothwendig, daß er erst Hofmann (Cortigiano, daher der Titel der Komödie) werde, so nimmt er einen Maestro Andrea, einen verdorbnen Maler, der sich seiner Einfalt aufgedrungen hat, zum Lehrer (per pedante) in der Hofkunst an. Als der Handel geschlossen ist und der Maler weggeht, um sein Buch über diese Kunst zu holen, sagt Herr Maco: Sic fata volunt. Die Zwischenscenen, bis der Lehrer wieder kommt, füllen die Witze und muthwilligen Streiche einiger Bedienten. Meister Andrea gibt hierauf seine erste Lektion, die voll satirischer Anspielungen auf den päpstlichen Hof ist: La principal cosa il Cortigiano vuol saper bestemmiare, vuole esser giocatore, invidioso, puttaniere, eretico, adulatore, maldicente, sconoscente, ignorante, asino, vuol sapere frappare, far la ninfa, et essere agente e paziente. — Maco: Come si diventa eretico? — Andrea: Quanto alcuno vi dice, che in Corte sia bontà, discrezione, amore o coscienza, dite, nol credo. Chi volesse far credere, che sia peccato a romper la quaresima, dite: io me ne faccio beffe. In somma, a chi vi dice bene della Corte, dite: tu sei un bugiardo. — Maco: Come si fa a essere sconoscente? — Andrea: Far vista di non aver mai veduto un che t'ha servito. — Maco: Asino come si diventa? — Andrea: Domandatene fino alle scale di palazzo.

Neben dieser Intrigue zieht sich eine andere durch das Stück. Ein gewisser Herr Parabolano (uno di quelli Acursii che tolti dalle staffe e dalle stalle son posti dalla sfacciata Fortuna a governare il mondo) kommt von Neapel an und verliebt sich in die Livia, die Frau eines gewissen Luzio. Er quält sich und seine Leute mit dieser heimlichen Liebe, bis sie sein schurkischer und verschlagner Diener Rosso im Traum von ihm erfährt und seinen Herrn nun zu betrügen und Vortheil aus

dessen Leidenschaft zu ziehen beschließt. Darauf folgt ein sehr beißendes Gespräch zwischen zwei Dienern, die einen Vergleich zwischen den Höfen und Herrschaften der guten alten Zeit und der neuern anstellen. Dann kommt ein ausgelassenes Gespräch zwischen Rosso und einer öffentlichen Person und Kupplerin, Alvigia, die sich mit vielem Humor beklagt, daß ihre Meisterin als Hexe verbrannt worden sei, weil sie aus Freundschaft zur Gevatterin dem Gevatter etwas Gift gegeben, anderswo ein überflüssiges Kind in den Fluß getragen und einen verfluchten Eifersüchtigen auf seiner Treppe habe den Hals brechen lassen. Sie gibt noch dem Rosso ein unsauberes Verzeichniß aller Kuppler- und Zaubergeräthe, die sie von der Alten geerbt habe, und faßt dann ihr Urtheil über deren Moralität so zusammen: „Und welch ein Gewissen hatte die Frau! In der Pfingstvigilie aß sie nie Fleisch, auf Weihnachten fastete sie mit Brod und Wein, und in der Fastenzeit lebte sie außer einigen frischen Eiern wie ein Eremit.“ Dies füllt die ganze Scene und erst am Ende kommt ein Bezug auf die Intrigue; beide verabreden, daß, um den Ser Parabolano zu täuschen, die Alvigia die Amme der Livia vorstellen solle. Darauf hält, was wieder die Handlung nicht weiter bringt, Herr Parabolano ein Gespräch mit seinem Diener Valerio über die Schlechtigkeit der Zeiten. Le guerre, sagt der Diener, le pesti, le carestie ed i tempi, che inclinano a darsi piacere, hanno imputtanita tutta Italia sì, che cugini e cugine, cognati e cognate, fratelli e sorelle si mescolano insieme senza un riguardo, senza una vergogna, e senza una coscienza al mondo.

Im dritten Aufzug verabreden Rosso und die Alvigia, nach dem saubern Austausch ihrer Lebensbeschreibungen, dem verliebten Herrn Parabolano statt seiner Livia eine Bäckersfrau unterzuschieben. Darauf folgt eine unendlich lange, dem Stück ganz fremde Scene, die bloß angelegt ist, um in einem Gespräch zweier Diener den Ruhm aller ausgezeichneten Venetianer und anderer Gönner des Aretiners zu verkünden. Dann folgt eine Scene, worin Rosso seinem Herrn Parabolano einige Epigramme auf Päpste und Kardinäle zum Besten gibt. Unterdessen wird Herr Maco, der schon auf hunderterlei Art gehudelt, geängstigt und betrogen worden, nun überredet, sich in eine Form zu stecken,

weil so die Hofleute gemacht werden. Dann folgt wieder ein der Handlung ganz fremdes Gespräch zwischen der Alvigia und ihrem Beichtvater, worin der Priester ganz vortrefflich und nach dem Leben geschildert ist, wie er sich nicht für besser, nur für etwas gescheidter als den großen Haufen hält, weil er einmal gezwungen war, sich mit Studiren abzumühen, wofür er nun auch seinen gern gewährten Vortheil in Anspruch nimmt; wie er mit dem großen Strom schwimmt, die Zeit nimmt, wie sie einmal ohne sein Verschulden ist, und die Leute ohne schlimme Absicht dumm macht, weil sie ihn eine Menge Dinge fragen, die er nicht weiß, aber doch beantworten muß [1]). Unterdessen

---

1) Ich kann mich nicht enthalten, einen Theil des Gesprächs hier mitzutheilen; in solchen Scenen erhebt der Aretiner seinen Styl zu der höhern Komik:

Guardiano: Oves, et boves universas insuper, et pecora campi.

Alvigia: Sempre sete fitto nelle orazioni.

Guard. Io non ne fo però troppo guasto, perchè io non son di questi frettolosi circa l'andare in paradiso, che se non ci andrò oggi, ci andrò domani, egli è pur sì grande, che ci capiremo tutti, Dio grazia.

Alvig. Io lo credo, pure mi fa pensar che no: tanta gente vi è andata, e vi vuol andare, e mi pare starci a crepacuore, quando si fa la passione al Coliseo, e non vi va però la gente di tutto il mondo.

Guard. Non ti maravigliare di tal cosa. Perchè le anime (sono come le bugie per modo di dire, avvertisci) non occupano luogo.

Alvig. Non intendo.

Guard. Exempli gratia. Tu sarai in un camerino picciolo, e serrata ben dentro: dirai, che l'Alifante fece testamento innanzi a morte, e non è questa una menzogna scomunicata?

Alvig. Padre sì.

Guard. Tamen il camerino non è impacciato niente per conto suo, nè per mille, che ce ne dicessi appresso, e così l'anime del paradiso non occupano luogo, sì come etiam le bugie non ingombrano punto; et in somma in paradiso capirebbono due mondi.

Alvig. È pur una bella cosa saper della scrittura. Or bene, io, padre mio spirituale, vorrei intendere dalla paternità vostra due cose, una se la mia maestra debbe andare in luogo di salvazione, l'altra se il Turco viene o no?

Guard. Quanto alla prima, la tua maestra starà venticinque giorni in purgatorio circum circa, e poi andrà per cinque o sei dì nel limbo, e poi dextram patris, celi celorum.

Alvig. Egli s'è detto pur di no, e ch'ella è perduta.

läßt sich Herr Maco in einem großen Kessel auf eine etwas schmuzige Art zum Hofmann machen, während die Alvigia die Bäckersfrau zu dem Abenteuer mit Herrn Parabolano einlädt und unter ihre gottlosen Reden die Sätze aus dem Gebet des Herrn mischt. Außerdem ziehen noch einige Schurkereien der Diener den Akt sehr in die Länge. Herr Maco ist aus dem Kessel wieder herausgekommen, hält sich nun für einen fertigen Hofmann und ruft aus: „Heute will ich Bischof werden, morgen Kardinal und diesen Abend Papst." Nach einer Menge lustiger und muthwilliger Abenteuer kommen Herr Maco und Herr Parabolano zusammen, merken beide, daß sie betrogen sind, suchen sich einander zu trösten und den Schwank so gut aufzunehmen, als sie können. Herr Parabolano sagt zu Herrn Maco: „Gott schützt die Kinder und die Narren. Maco: Wie so? Parabolano: So wie er eben Euch beschützt hat. Ihr wart übel zugerichtet und seid wieder hergestellt. Wie Viele kommen aber nach Rom im besten Zustand und kehren übel zugerichtet nach Haus zurück, ohne Jemanden zu finden, der Sorge nimmt, nicht daß sie hergestellt werden, sondern nicht einmal, daß sie nicht ganz zu Grund gehn." Rosso entschuldigt zuletzt noch die unmäßige Länge der Komödie damit, che in Roma tutte le cose vanno alla lunga, eccetto il rovinarsi. Dieses ausgelassene Lustspiel voll unzüchtiger Reden und muthwilliger Possen wurde doch zuerst in Bologna während der Fastenzeit gegeben.

In der dritten Komödie, dem Ipocrito, ist insofern eine Abweichung von den andern, als wir hier einen Versuch von Charakteristik erblicken. Der Aretiner hat es hier wieder auf die Priester abgesehen und deckt hier ihre schlimme Seite auf, die Heuchelei, die Herrschaft in den Familien, die durch die niedrigsten Mittel erreicht und erhalten wird, und die Sucht, sich

---

Guard. Nol saprei io?

Alvig. Lingue serpentine.

Guard. Quando allo avvenimento del Turco, non è vero niente. E quando egli pur venisse, che importa a te?

Als der Beichtvater dann gegangen ist, sagt Alvigia noch: In fine questi frati tengono le mani in ogni pasta, e forse che non pajono santi nel collo torto? ma chi non gli crederebbe ne li piedi logri dai zoccoli, e nella corda che tengono cinta, e chi non daria fede alle loro paroline?

in Alles zu mischen. Daher ist die Satire viel bittrer. Der Hipokrit, ein schlauer und gemeiner Schuft, ist Beichtvater des Liseo im damaligen schlimmsten Sinn, das heißt, Rathgeber zu Sünden und Helfer aus allen Verlegenheiten. Liseo hat einen Zwillingsbruder, Brizio, der in der Jugend geraubt worden war; er fürchtet, daß dieser wiederkommen könnte, weil er dann sein Vermögen herausgeben müßte. Dann hat Liseo fünf Töchter zu vergeben, die ein ziemlich loses Leben führen und mehrere Freier haben; er verlangt also Rath, wem er sie geben soll. Der Hypokrit sagt zwar, er habe sich schon so lange von allem Weltlichen zurückgezogen, daß er es gar nicht mehr kenne, gibt aber doch „aus lauter Menschenliebe" eine boshafte Schilderung der verschiednen Stände und Alter, bei welchen allen er etwas für den Geschmack der fünf Töchter auszusetzen hat[1]). Die Freier geben sich unterdessen alle Mühe, zu ihrem Ziel zu kommen, wozu sie alle Diener des Hauses, eine Kupplerin und den Priester zu Hülfe nehmen. Eigentlich ist in dem ganzen Lustspiel keine Intrigue und keine Verwicklung; nur eine Menge Scenen sind an einander gereiht, worin die Handlung ganz einfach ohne Zuthun noch Hinderniß Schritt für Schritt weiter gehet. Was die Handlung allein aufhält, ist die Ankunft des Brizio, der seinem Zwillingsbruder Liseo sprechend ähnlich sieht. Dadurch entstehn eine Menge komische Verwechslungen, indem sich die Freier oft an den unrechten Vater wenden und von diesem abgewiesen werden, bis sich zuletzt Alles aufklärt, die zwei Brüder sich erkennen und vereinigen, und die Hochzeiten geschlossen werden. Der einzige hier gezeichnete Charakter ist der des Hypokriten, und es ist erstaunlich, aber sehr bezeichnend, mit welcher Freiheit man damals diesen Stand angreifen, lächerlich und selbst verächtlich

1) I, Sc. 3 zum Beispiel: „Der Rechtsgelehrte lebt ohne Recht, bekümmert sich weder um das Drunter noch um das Drüber, und fällt mit seinem Urtheil dahin, wo das Geld klingt. — Der Arzt, obgleich er ein gelehrter Henker ist und der Gerechtigkeit zum Trotz seine begangnen Mordthaten belohnt sieht, bleibt doch immer ein vagheggia orine ed un contempla sterchi. — Der Musiker und die Grille sind beide von einem Teig; sie sind Wind, nähren sich von Wind und werden wieder Wind. — Und ich sage Euch aus Menschenliebe: wenn Ihr wollt, daß Eure Töchter sich von Lorbern und Myrthen kleiden und nähren, so gebt sie den Dichtern."

machen durfte, und wie er dennoch in Italien nichts von seiner absoluten Herrschaft verlor, ja vielmehr mächtiger als vorher aus der gefährlichen Reformationskrise hervorging. Es fiel auch, was ganz im Sinn dieser Zeiten war, dem Aretiner so wenig als dem Machiavell ein, in ihren Komödien Gerechtigkeit zu üben und den Priester entweder in seiner eignen Schurkerei untergehen oder durch einen Höhern bestraft werden zu lassen. Auch Moliere konnte selbst über hundert Jahre später und in einem Land, wo die Gerichte und die Politik von der Kirche unabhängig waren, seinen Tartüffe nur dadurch ein schlimmes Ende nehmen lassen, daß er ihn nicht als Priester und überhaupt außer allem Zusammenhang mit der Kirche darstellte. Es fiel aber eben so wenig der Kurie ein, über solche Schilderungen ein Geschrei zu erheben oder nur ihren Unwillen zu zeigen; denn solche Dinge erschütterten ihre Macht nicht. Man mochte die Geistlichen noch so verächtlich malen, der Stand blieb immer furchtbar und nothwendig, so lange das Volk noch an dessen Macht zu binden und zu lösen, an die Wirkungen der Seelenmessen glaubte und sich vor dem Fegfeuer fürchtete. Auch der Hypokrit des Aretiners bleibt, nachdem alle Zwecke erreicht und alle Verwicklungen gelöst sind, immerfort der von Allen geehrte und allen nothwendige Beichtvater, und dies war der Zweck, den er erreichen wollte, und zwar wieder nur als Mittel zu größern Vortheilen. Er war daher billig oder vielmehr schlau genug, Jedem zu seinem Vortheil zu helfen, und zwar immer unter dem Schein der reinen Menschenliebe. Diese bringt er überhaupt bei jeder Gelegenheit an, wo er bei irgend einer Sünde mithilft, und aus lauter Menschenliebe, die ihm so großes Mitleid mit der Noth der Jungfrauen erweckt, macht er sich zum Liebesboten und trägt die Briefe der Töchter und ihrer Freier hin und her, vergißt aber nicht, auch die Menschenliebe der Freier in Anspruch zu nehmen und sich beschenken zu lassen. Noch in einer der letzten Scenen, als er erfährt, daß Herr Brizio reich ist, macht er sich an ihn und spricht ihm so lange von der Menschenliebe, der Tugend der Freigebigkeit und dem Laster des Geizes vor, bis er von ihm beschenkt wird. Dagegen sind ihm als gefräßigem Parasiten alle Diener des Hauses feind, und dieser Haß scheint hier besonders angebracht, um alle bösen Seiten des Heuchlers

aufzudecken[1]). Das Aergste ist aber, daß er mit der Kupplerin und Gelegenheitsmacherin auf Eine Stufe gestellt wird. Beide sind sich hier in ihren Geschäften und gewinnsüchtigen Absichten ganz gleich. Nur bleibt die Kupplerin in ihrer Natürlichkeit und gibt sich nicht besser, als sie ist, während der Hypokrit sich als Heiligen hinstellt und die Ruchlosigkeit seiner Gesinnung unter dem größten Anstand verbirgt. Daher beklagt sich die Kupplerin in einer launigen aber sehr beißenden Scene, daß die Priester, als sie erst merkten, daß das Kuppeln ein stiller und nützlicher Handel sei, ohne alle Scham das ganze Geschäft an sich gerissen und ihr allen Verdienst entzogen hätten.

Die vierte Komödie, **Talanta**, gibt einen Abriß aus dem Leben einer öffentlichen Buhlerin mit vier Liebhabern, und mag für jene Zeiten ihren moralischen Nutzen gehabt haben, indem der Aretiner, welcher nach seinen **Ragionamenti** zu schließen, die geheimsten Künste solcher Dirnen aus dem Grund verstand, dieselben zum Vortheil der Welt mit der größten Genauigkeit schildert. Aber nur für jene Zeiten sage ich, wo andre Gesetze

---

1) Z. B. in der 8. Scene des 1. Akts das Gespräch zwischen den Dienern Malanotte und Perdelgiorno, die ihn auf Befehl ihres Herrn nach Hause geleiten müssen;

Ipocrito. Non mi fate peccare nella vanagloria dello accompagnarmi.

Malanotte. Bisogna ubbidire.

Ipocr. Ve ne supplico in carità.

Perdelgiorno. Il padrone ci lapiderìa.

Ipocr. Che diranno i malevoli vedendomi in su le grandezze?

Perd. Abbaino; che sarà?

Ipocr. Ho delle invidie pur troppo.

Malan. Crepi chi vuole.

Ipocr. Basta che io ho compiaciuto sua signoria di quei bocconcini che la carità dell' osservanza, che io gli ho, m'ha fatto assagiare.

Perd. Con che furia ha voltato il cantone.

Mal. Che can mastino!

Perd. Non mi gustano quelle occhiate, che dà a madonna.

Mal. Egli è un tristonaccio.

Perd. Hai tu visto come ripiegò la salvietta tosto che il padrone disse: noi vi riferiremo questa sera alle nozze?

Mal. Il suò niente mangiare stamattina è stato per diluviarsi tutto il convito.

der Moral herrschten; denn durch diese Komödie hat der Aretiner nicht grade seine Landsleute von der Gemeinheit des liederlichen Lebens abschrecken, sondern ihnen nur zeigen wollen, wie sie ihren Geldbeutel vor Betrügereien in Acht zu nehmen haben, wie sie mit Nebenbuhlern in Collision gerathen und sich ihrer erwehren können, und wie sie bei dieser Gattung von Weibern ihre Ausdauer in der Liebe und Bewerbung umsonst verschwenden. Denn dies ist das Schicksal der meisten der Freier, welche die Talanta, eine ausgelernte Buhlerin, welche aller Klugheit der Männer spottet, bald mit sanftem Betragen an sich lockt, bald mit verstelltem Zorn sich unterwürfig macht, bald durch Sprödigkeit zu Geschenken reizt, und bald auf einander hetzt. Etwas Moralisches mag für jene Zeiten auch noch darin gelegen haben, daß nach allen Possen, Verwicklungen und Unordnungen die Talanta am Schluß noch einen ihrer Freier, den sie am meisten gequält hatte, zu ihrem Manne erwählt und sich vornimmt, von da an ein ordentliches Leben zu führen. Die unendlich lange Komödie hat im Ganzen so wenig Zusammenhang, Schürzung und Lösung, daß es unmöglich ist, den Inhalt anzugeben. Es laufen eigentlich drei- oder viererlei Fäden durcheinander. Der eine Freier schenkt der Talanta einen Neger, der andere eine junge Sklavin. Beide entfliehen. Ein dritter verliebt sich in die letztere, und zuletzt entdeckt es sich, daß die Sklavin ein Junge, der Neger ein Mädchen ist. Die Talanta weiß sich auf eine geschickte Art für die so verlornen Geschenke von ihren Freiern ein entsprechendes Geldgeschenk zu verschaffen. Die Eifersucht verwickelt die Männer in viele Zänkereien, Prügeleien, Duelle, wodurch sie am Ende von ihrer Leidenschaft geheilt werden. Neben diesem laufen dann noch, wie gewöhnlich, eine Menge Späße und Schurkereien der Diener und viele feine und derbe Satiren.

Wenn schon dieses lustige Durcheinander ganz dem Charakter der Kunstkomödie angemessen ist, so tritt dieser noch stärker dadurch hervor, daß hier zwei wirkliche stehende Masken derselben aufgenommen sind, der Venetianer und der neapolitanische Kapitän. Herr Vergolo, einer der Liebhaber der Talanta, ist ein reicher venetianischer Kaufmann, der bis jetzt in großer Behaglichkeit in seinen vier Wänden und in den Gondeln der Kanäle gelebt hat und darin so eingerostet ist, daß er nichts Höheres

und Besseres kennt als sein Venedig, der aber jetzt zum ersten Mal heraus nach Rom kommt, um seinem Sohn eine von den Stellen zu verschaffen, „die man am Hof erkaufen kann." Er will zuerst mit seinem Freund Ponzio die Merkwürdigkeiten Roms sehn (ho deliberato di consumare un poco di tempo in veder l'antichità del senatus populusque romanus), findet aber Alles in Venedig ebensogut oder besser [1]). Mit vortrefflicher, sehr witziger Caricatur ist der prahlende und doch feige neapolitanische Kapitän, auch ein Liebhaber der Talanta, geschildert. Er braucht immer militärische Hyperbeln, spricht bei der Talanta, deren Magd, bei seinem Diener und andern ungefährlichen Personen von seiner furchtbaren Tapferkeit, droht immer, daß er den alten Vergolo zum Zweikampf fordern will, braust, als dieser nun mit ihm zusammentrifft, mit gewaltiger Kraft, aber zugleich auch großer Vorsicht auf, was eine höchst komische

---

1) I, sc. 3. Vergolo. Quella baja lunga di pietra strana accantonata et aguzza in la punta, come ha nome?

Ponzio. La guglia, e nella palla indorata, che gli vedete sopra, son le ceneri di Giulio Cesare.

Verg. Fu abbrusciato il valente uomo, ah?

Ponz. Così si dice. — O fermatevi quì, e guardate l'arco di Septimio, sotto del quale passò con le sue genti trionfanti.

Verg. Egli è superbo, superbissimo, tamen il buccintoro è una stupenda machina.

Ponz. Eccovi là templum pacis, che essendo profetizzato, come esso caderia subito, che una vergine partorisse, rovinò la notte, che nacque il nostro Signore.

Verg. Sì an?

Scrocca. È altra cosa il campanil di San Marco.

Verg. Non ti si nega, tuttavia queste manifatture son grandi.

Ponz. Credo che lo potiate dire.

Verg. Ditemi un poco: dove è Maestro Pasquino?

Ponz. Dimandatene lui, che si sta là.

Verg. Nol veggo.

Ponz. Eccolo quì.

Verg. Misericordia!

Scroc. Egli mi pare un sasso, padrone.

Verg. Minuit praesentia fame.

Ponz. Chi vi credevate voi che fosse?

Verg. Il tesoro, l'arsenale e la sala dell' armamento!

Scene bildet, und als ein andrer Nebenbuhler dazu kommt und etwas derb auftritt, zieht er sich mit einigen vornehmen Redensarten zurück. Er befiehlt dann seinem Diener, einen Dichter aufzutreiben, der seine Thaten in Verse bringe, und einen Musiker, der sie absinge, und erklärt damit zwei Zwecke im Auge zu haben, nämlich durch Bekanntmachung seiner Tapferkeit das Herz seiner Angebeteten zu erobern und alle andern Liebhaber abzuschrecken. Der Dichter kommt aber zu spät; denn als er am Ende des Stücks den Venetianer als den am wenigsten zu fürchtenden Nebenbuhler mit seiner Prahlerei vernichten will, wird er von diesem übel zugerichtet. Wenn bei dem Aretiner meist die Absicht durchblickt, seiner unerschöpflichen Laune Luft zu machen und sich selbst und das Publikum zu belustigen, so zeigt er sich doch auch sehr oft als einen feinen Beobachter und Kenner der Menschen, und es scheint ihm fast daran zu liegen, seinen Zeitgenossen bald ernsthaft, bald sehr scharf und beißend moralische Wahrheiten zu sagen. Zu diesem Amt hat er in dieser Komödie einen Diener Pizio ausersehen, der ganz gegen die Gewohnheit ein braver und verständiger, dabei schlauer und witziger Mann ist. Er sucht seinem Herrn, Orfinio, die Leidenschaft zur Talanta durch beständige Vorstellungen auszureden und macht dabei eine Menge der feinsten Bemerkungen über Welt und Menschen, Kunst und Leben.

Daneben bekommt denn auch hier wieder der satirische Schalk sein vollkommnes Recht eingeräumt. Der erste Hieb trifft wieder die Hypokriten. Sowie sich in der vorigen Komödie die Kupplerin über Schmälerung ihres Verdienstes beklagt hat, so klagt hier auch der Parasit, daß er von den Hypokriten um seine ganze Arbeit und seinen Unterhalt gebracht werde, und macht dabei eine so meisterhafte, lebenvolle und treffende Schilderung von dieser Menschenklasse, daß ich mich nicht enthalten kann, sie hierher zu setzen, besonders da sie des Aretiners Beobachtungsgabe und Beruf zum Satiriker in ein glänzendes Licht stellt: **Chi avria mai pensato che gli Ipocriti avesser tolto sopra la lor coscienza il carico de' parasiti? Egli è chiaro che i farisei sono entrati in luogo nostro, la ipocrisia, dico, maneggia il tutto, sì perchè ella ha il diavolo a dosso, sì perchè la ricopre le tristizie di chi le crede. Ecco l'Ipocrito,**

torce il collo, abbassa il guardo, ingialla il volto, sputa in fazzoletto, mastica salmi, et incrocicchia mani, se ne va serrato ne' suoi stracci, nè si curando, che i pescivendoli, i beccaj, gli osti, i pizzicagnoli et altri simili gli vadino incontra, lo festeggino, lo invitino e lo intertengano, entra per tutte le case de' grandi, e ristringendosi nelle spalle della carità, è sempre all' orecchie di questo e di quello, dicendogli: la tale madre poverina è contenta di darvi la figliuola in carità, et io in carità l'ho persuasa a farlo tosto, conciossiachè è meglio, che ella provi la carità d'un par vostro, che mendicare il vitto sotto la discrezione altrui, e perchè non si manchi di carità al prossimo, lo ruffiana visibilium et invisibilium. Auch über die Philosophen und Gelehrten, die pedanti, gießt der Aretiner seine Lauge. Sie sind hier in der Person des Peno, des Hofmeisters des einen Freiers, verspottet, welcher bei seiner Sucht, Alles zu definiren und zu systematisiren, oft ganz verzweifelte Erklärungen vorbringt. Dabei bekommen die Akademien, „von denen die Welt erfüllt ist," mit ihrem Hochmuth noch einen argen Hieb. Unter andern sagt jener schon genannte verständige Diener, der hier eine Art von allgemeinem Gericht hält, von ihnen: „Sie halten keine Reden, um zu gefallen, sondern sie sprechen, um zu zanken, und sind die Feinde eines Jeden, der ihnen nicht weicht und ihnen nicht glaubt; nennen ihre Dummheit Doktrin und ihre Anmaßung Wissenschaft."

Das fünfte und letzte Lustspiel des Aretiners: il Filosofo (aufgeführt 1549), ist zugleich das unregelmäßigste und ausschweifendste, wobei man immer bewundern muß, wie leicht und natürlich der Dialog ohne Affectation und Studium hinfließt, und bedauern muß, daß mit allen Vorzügen des Aretiners sich nicht eine edlere Gesinnung und Sprache, mehr Urbanität und Zartheit verbindet. Von Plan und Zusammenhang ist in dem Stück wenig zu sehen, das Ganze ist eine Aneinanderreihung von Scenen, die zusammen zwei verschiedne Geschichten darstellen. Die Personen treten meist ohne Grund auf und gehen dann wieder ab, weil sie andre kommen sehen. Der Philosoph Plataristotile, um welchen sich die Hälfte des Stücks dreht, obgleich er sich fast immer ziemlich passiv verhält, beklagt sich im Anfang

über die Weiber, und bald nachher beklagt sich seine Schwiegermutter, die Mona Papa, im Gespräch mit einer „druda“ über die Schlechtigkeit der Ehemänner, welche beiden Unterredungen ein höchst unsauberes Bild von den Sitten der Zeit geben, aber mit einer Lebhaftigkeit der Farben, welche ein Zeugniß seiner treffenden Wahrheit ist. Aus der ganzen sehr langen Komödie, die voller Witz und Satire, unmoralischer und gottloser Reden und Situationen ist, aber auch wieder viel ernste vortreffliche Scenen enthält, läßt sich nur wenig ausziehen; man wird aber aus dem Wenigen schon die Ausschweifungen des Ganzen ahnen können. Der Philosoph ist durchaus nur mit seinen gelehrten Spekulationen in der Studirstube beschäftigt und ein ausgemachter Weiberfeind, worunter seine Frau insofern besonders zu leiden hat, als sie eigentlich noch Jungfrau ist. Dieser geht endlich die Geduld aus und sie ködert sich einen gewissen Polidoro, einen süßlichen Fant, der ihr Abends um 8 Uhr beiwohnen soll. Der Philosoph merkt das Einverständniß, erfährt die Verabredung, weiß den Polidoro durch Verkleidung zu täuschen und in seine Studirstube zu locken. Dort schließt er ihn ein, und will nun die ganze Familie zusammenrufen, um seine Frau zu beschämen und sich von ihr zu trennen. Aber während er dies mit seinem Diener bespricht, wird er behorcht. Seine Frau hat noch einen Schlüssel zu jenem Zimmer, Polidoro wird befreit und an seiner Stelle ein Esel eingesperrt. So wird der Philosoph, der nun zu triumphiren glaubt, vor der ganzen Familie beschämt, seine Frau macht ihm die bittersten Vorwürfe und zieht von ihm weg in das Haus ihrer Eltern. Der Philosoph geht in sich, sieht sein Unrecht ein, und da ihm auch noch der eingeschlossene Esel auf seine tiefsinnigen Schriften hofirt, so gibt er die ganze Philosophie auf, läßt seine Frau zurückrufen und führt nun einen menschlichen Lebenswandel mit ihr. — Eine solche Komödie könnte nun einem Aretiner noch hingehen, aber neben dieser Geschichte läuft noch eine andere ganz unabhängige her, wovon der kurze Auszug, der sich nur davon geben läßt, Erstaunen erwecken wird. Boccaccio ist ein Juwelenhändler aus Perugia. Eine öffentliche Dirne erfährt, daß er mit kostbaren Steinen angekommen ist, weiß ihn zu sich zu locken, und als sie ein paar Juwelen von ihm hat, wirft sie ihn in einen Mistpfuhl.

Er erscheint auf der Bühne im Hemde voller Schmuz und sucht vergeblich wieder in das Haus zu kommen. Ein paar Diebe finden ihn so und bereden ihn, gemeinschaftliche Sache mit ihnen zu machen, wobei er ja doch seinen Stand und sein Gewerbe nicht ändere. Er willigt ein; da er aber so zugerichtet ist, lassen sie ihn an einem Seil in einen Brunnen hinab, damit er sich wasche. Kaum ist er unten, so kommen Sbirren und die Diebe laufen davon. Die Sbirren wollen Wasser aus dem Brunnen schöpfen, und da sie statt eines Eimers einen Menschen heraufziehen, nehmen sie erschreckt die Flucht. Boccaccio trifft wieder mit den Dieben zusammen und sie gehen nach einer Kirche, um die Gruft eines kürzlich gestorbenen Vornehmen zu erbrechen, der eine Menge Edelsteine an sich hat. Boccaccio trifft das Loos hinabzusteigen. Er steckt einen Ring mit einem Karfunkel zu sich und reicht den Gesellen andere Kostbarkeiten hinauf. Sie werden von Sbirren verjagt und Boccaccio muß in der Gruft bleiben. Andre Diebe kommen und wollen hier ebenfalls stehlen; der erste aber, der hinabsteigt, wird an den Beinen gezerrt, und alle laufen erschreckt davon. Boccaccio hat durch den Karfunkel seinen Verlust wieder zehnfach ersetzt und reist vergnügt nach Hause zurück.

Dies sind die vier bezeichnendsten und hervorragendsten Lustspieldichter der Italiener gewesen und leider auch bis jetzt geblieben. Sie geben den Weg an, den die Komödie ganz richtig ging, aber zum Ziel hat sie keiner der folgenden Dichter bringen können. Bibbiena und Ariost haben zuerst überhaupt eine italienische Komödie neben der lateinischen geltend gemacht, und wir haben besonders an Ariost gesehen, wie sich nach und nach das Nationale von dem Antiken schied. Machiavelli hat Ausgezeichnetes in der Entwicklung der Charaktere geleistet und der Aretiner hat die glückliche und sehr vortheilhafte Verbindung der sogenannten gelehrten Komödie mit der Kunstkomödie gezeigt. Neben und nach diesen Wortführern sind nun eine unzählige Menge Lustspiele in Italien aufgetaucht, aber es fehlte ein Dichter von den Talenten und dem Geist des Machiavelli, welcher mit seiner meisterhaften Charakteristik die Lustigkeit und Satire der Kunstkomödie verbunden hätte. Entweder wurden, wie von Ariost und Bibbiena, die lateinischen Lustspiele überar-

beitet, oder man verfiel in mißverstandner Nachahmung des Aretiners in das andre Extrem, in die Ausgelassenheit und Regellosigkeit der Kunstkomödie. Auf beiden Wegen zeigte sich aber eine zunehmende Erschöpfung, und so wurde es den gelehrten Dichtern, die überhaupt in Italien eine sehr unglückliche Rolle spielen, sehr leicht, den gänzlichen Verfall des Lustspiels lange vor dem berüchtigten 17. Jahrhundert herbeizuführen.

Einen besondern Schwung erhielt das Lustspiel in Florenz und Venedig, wo grade damals auch berühmte Schauspielertruppen waren. Die meisten glänzen in Nachahmungen und freien Bearbeitungen des Plautus, zeigen aber dabei ein bewundernswerthes Talent, welches wol auch in dem mächtigen Hervordrängen der Nationalität seinen Grund hatte, Alles, was an das Alterthum und an eine fremde Nation erinnern konnte, auszumerzen und die Personen, selbst ihre Namen, Sitten, Handlungen und Reden ganz auf vaterländischen Boden und in ihre Zeit zu versetzen. Hierin war ein besonderer Meister Giammaria Cecchi, ein Florentiner, der eben auch für Alles gerecht war und mit derselben Biegsamkeit des Geistes wie der Aretiner in alle Richtungen seiner Zeit einging, und Tragisches wie Komisches, Heiliges und Obscönes bearbeitete. Seine hierher gehörenden Lustspiele (denn er schrieb auch selbständig erfundne Stücke) sind: **La Dote**, ganz nach Plautus' Trinummus, welche Fabel auch in Frankreich von Destouches und von Lessing in seinem „Schatz" bearbeitet wurde; **La Moglie**, nach den Menächmen, **Gli Incantesimi**, zum Theil nach der Cistellaria, sonst aber eine selbständige, damals sehr beliebte Satire auf die betrügerischen Negromanten; **La Stiava**, nach Plautus' Mercator, **I Dissimili**, nach Terenz' Adelphi. Seine Sprache ist rein toscanisch und sehr elegant, daher ihn auch die Crusca gewürdigt hat, in ihre Sammlung des **Teatro comico fiorentino** aufgenommen zu werden. Wegen derselben Eigenschaft ist auch Agnolo Firenzuolo aus Florenz hervorzuheben, mit seinen zwei Komödien: **I Lucidi**, die nichts Anderes sind als die mit vielem Geschick toscanisirten Menächmen des Plautus, und **La Trinuzia**, deren Inhalt der Calandria gleicht und die also auch mit der erstern verwandt ist; und Giambattista Gelli, in dessen einer Komödie, **l'Errore**, die Casina und in der andern,

La Sporta, die Aulularia des Plautus nach Florenz versetzt ist. Gelli war übrigens ein Strumpfweber gewesen und hatte sich durch seine literarischen Arbeiten so emporgeschwungen, daß ihn die Akademie der Crusca als Mitglied aufnahm. In Venedig begegnen wir unter den bessern Bearbeitern der Lateiner vorzüglich dem schon vorher erwähnten erstaunlich fruchtbaren Lodovico Dolce, der den Miles gloriosus und dem Amphitruo des Plautus in seinem Capitano und Marito bearbeitet hat.

Unter den selbständigen Lustspieldichtern sind einige wenige, welche der Lustigkeit des Aretiners nahe kommen, dabei mehr Regelmäßigkeit in ihre Stücke gebracht haben; doch fehlt ihnen noch weit die komische Kraft, die sich mit so anziehender Behaglichkeit gehen läßt, das derbe Salz in der Satire und, wir möchten fast sagen, die Naivetät, mit welcher das Ausgelassene und selbst das Obscöne gleichsam unwillkürlich und ohne Arg behandelt wird, als wäre es etwas Natürliches und Angemessenes. Die meisten derselben sind Intriguenstücke, ihr Inhalt ist irgend eine skandalöse Begebenheit in Rom, Venedig oder Florenz, worauf man damals mit besonderer Vorliebe Jagd machte, weil sich dabei die Eifersucht der Städte in boshaftem Spott Luft machen konnte, und die Intrigue dreht sich meist um einen einfältigen, durch seine Gier widerwärtigen Alten, der auf eine derbe Art betrogen wird. Der beste unter diesen Dichtern ist der Florentiner Francesco d'Ambra († 1559), welcher drei Komödien mit meisterhaft durchgeführter Intrigue geschrieben hat: il Furto, i Bernardi, worin vier Alte von verschiednem Charakter auftreten, und la Cofanaria. Der fruchtbare Cecchi muß hier auch noch einmal genannt werden, da von ihm noch fünf selbst erfundene oder über Vorfälle in Florenz, Pisa und Siena bearbeitete Komödien übrig sind[1]), unter welchen die komischste: l'Assiuolo, so zügellos ist, daß man jetzt schwer begreift, wie sie zur Aufführung kam; und doch ließ sie sich sogar Leo X. auf seiner Durchreise in Florenz aufführen (1515). Beide Dichter, Ambra und Cecchi, haben eine gemeinschaftliche Eigenschaft, welche ihrem Vaterland angehört, eine gewisse Feinheit und Grazie im

1) Cecchi schrieb außerdem noch 16 Komödien, die nie gedruckt wurden, und 60 Tragödien und geistliche Mysterien.

Dialogisiren und Scherzen, welche in der Weichheit und Biegsamkeit ihres Dialekts und besonders in dessen Reichthum an sprüchwörtlichen Redensarten seinen Grund hat. In der Anhäufung solcher Sprüchwörter besteht denn auch oft ihre ganze Komik, welche Art freilich bei den Florentinern ungemein beliebt war, aber auf den Fremden weniger Eindruck macht. In Venedig hatte der Aretiner durch die anscheinende Leichtigkeit seiner Arbeiten eine zahlreiche Schule gebildet, welche, angeregt durch die immer zunehmende Sittenverderbniß, durch das Beispiel und den Beifall der Großen und der Kirche, ihre Hauptstärke in das Obscöne setzte und dabei durch Regellosigkeit und Muthwillen sehr oft in die Kunstkomödie übersprang, die grade in dieser Zeit in Venedig durch eine ausgezeichnete Truppe blühte. Lodovico Dolce war der Hauptschüler des Aretiners, dem er in seinen drei Komödien: Ragazzo, Fabrizia und Ruffiano, in Hinsicht der Satire und der echten Komik lange nicht gleichkam, den er aber in Schmuz und Unanständigkeiten weit übertraf, wofür er in seinem Prolog zum Ragazzo eine merkwürdige Entschuldigung gibt. Sehr nahe an die Kunstkomödie streiften auch die Lustspiele, welche von den Mitgliedern der Akademie der Intronati in Siena verfaßt und aufgeführt wurden. Man weiß, wie in Siena schon die Akademie der Rozzi im vorhergehenden Jahrhundert ein großes Verdienst um das Aufkommen einer nationalen Komödie hatte. Die Intronati setzten ihr Werk fort, und eine ihrer Komödien: Gl' Inganni oder il Sacrifizio, ist schon aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Der Kunstkomödie nähern sich ihre Stücke nicht nur darin, daß ihre Satire eine politische, meist gegen die Spanier gerichtete ist, sondern auch in der äußern Form, indem sogar Personen in einem fremden Dialekt, z. B. dem neapolitanischen, und selbst in einer fremden Sprache reden. Der bemerkenswertheste unter diesen Akademikern ist der berühmte Gelehrte Alessandro Piccolomini, Erzbischof von Patras, dessen Amor costante beim Einzug des Kaisers Karl V. in Siena 1536 und Ortensia vor dem Großherzog Cosmus I. 1560 aufgeführt wurde. Ich führe den Grazzini oder Lasca nur noch an, weil er durch die Haltung seiner Komödien einen Uebergang zu denjenigen der Gelehrten bildet. Er schrieb sieben Stücke: Gelosia, Spiritata, Strega,

Sibilla, Parentati, Arzigogolo und Pinzochera, welche letztere ein Spott auf die Sekte der Beguinen ist, wie auch der Aretiner die Lutheraner verspottete. Er ist weniger ausgelassen und zügellos als die Vorigen, er befleißigt sich eines größern Anstands, der noch durch die toscanische Eleganz seiner Sprache erhöht wird. Aber sein Anstand zeigt sich nur in der äußern Sprache, während der Inhalt und die Intrigue denen der andern Komödien ziemlich gleich ist. Auch seine Stücke drehen sich meist um die Abenteuer eines albernen, gierigen, unzüchtigen Alten, der auf alle Art, durch muthwillige Streiche und Verkleidungen angeführt wird oder den Andern auf seine Unkosten in ihren unzüchtigen Absichten dienen muß. Zu solchem Inhalt hat der Aretiner eine derbe komische Kraft, eine treffende Satire, eine unerschöpfliche Lustigkeit in einem raschen Dialog entwickelt. In Grazzini's Stücken aber bemerken wir schon die Schwäche der gelehrten Dichter, indem er den Mangel jener Eigenschaften in einer künstlichen Rhetorik und breiten Geschwätzigkeit verbirgt, durch welche auch noch seine oft guten Späße verloren gehen.

Der Verfall der italienischen Komödie war entschieden, sobald die Gelehrten sich ihrer bemächtigten und sie natürlich von der Kunstkomödie in jeder Hinsicht entfernten. Wie im Trauerspiel, so verfehlten sie auch im Lustspiel aus mißverstandnem Enthusiasmus für die Alten gänzlich die Natur, die sie nie anders als aus den Schriften ihrer Klassiker kennen lernten. Sie gaben daher nur Nachahmungen der Alten, wobei aber die komische Kraft in einer seichten und langweiligen Rhetorik verschwindet. Sie glaubten das Höchste erreicht zu haben, wenn sie alle Kraft auf die äußere Form wendeten und diese noch eleganter als bei ihren lateinischen Mustern machten. Daher sehen wir bei ihnen die vielen wunderlichen Versuche in abwechselnden Formen und Versmaßen, während der Inhalt immer gleich langweilig bleibt. Da sich um diese Zeit ein oberster Gerichtshof über die Reinheit der Sprache, die Crusca, bildete, so scheinen die Meisten nur für die Ehre gearbeitet zu haben, von dieser Akademie als Muster in Sprache und Styl erklärt zu werden, was sie allerdings auch waren. Wie wenig aber diese Crusca ihre Aufgabe verstand und wie schädlich sie dadurch für die Richtung der italienischen Literatur wurde, zeigte sich gleich im Anfang, als sie sich auch ein

entſcheidendes Urtheil über den poetiſchen Werth der Gedichte anmaßte und daſſelbe bloß nach dem ſprachlichen beſtimmte, ſo daß alle langweiligen und werthloſen, aber mit toscaniſcher Reinheit geſchriebnen Komödien in ihre Sammlung des Teatro comico fiorentino aufgenommen ſind, während die Mandragola des Machiavelli (vom Aretiner gar nicht zu reden) davon ausgeſchloſſen iſt. Der Gelehrte, Ercole Bentivoglio († 1572) ſchrieb zu Ferrara zwei Komödien: il Fantasma, nach der Moſtellaria des Plautus, und il Geloso, von welchen weiter nichts als die Reinheit des Styls zu loben iſt. Auch der trockne Grammatiker und Kritiker Lionardo Salviati, der Stifter der Crusca und der erbitterte Feind des Taſſo, beſchäftigte ſich mit der Bühne und ſchrieb zwei Luſtſpiele: la Spina, in Proſa, und il Granchio, in Verſen. Von dem letztern ſoll der Anfang in der Note mitgetheilt werden, um zu zeigen, wie in dem Schwall von Worten über ganz unbedeutende Dinge die Hauptſache unterging[1]). Der ſchon bei dem Epos und Trauerſpiel erwähnte

1) Atto I, Scena I.

Granchio. Duti e' me ne duole; e s'io pensassi,
Che l'interesse della vicinanza
Nostra, senza altro, appresso di voi fosse
Di quella stima, che ell' è appresso
Di me, e di molti altri ch'io conosco;
Io m'assicurerei a ogni modo
Di chiedervi il perchè, senza temere
D'esser perciò da voi tenuto punto
Prosuntuoso: e questo non per altro,
Che per prestarvi, là dov' io potessi,
O ajuto, o consiglio, o per lo manco
Consolazione e conforto.

Duti. Anzi
Ti dico, Granchio, che senza il legame
Della vicinità, del quale io tenni
Sempre gran conto, potresti tu sempre,
Sì fatto mi si mostrano le tue
Parole amorevoli, non che
Cercar d'allegerirmi, e di giovarmi,
Come tu fai, mai aggravarmi senza
Rispetto in ogni tua occorrenza.
Tu sai che agli afflitti non può mai

Trissino, der eine beharrliche Leidenschaft hatte, die italienische Literatur ganz nach der antiken zu formen, versuchte dies auch im Lustspiel. Er ahmte die so oft verarbeiteten Menächmen in seinen Simillimi nach, und während er die Hauptsache, die Lebhaftigkeit und komische Kraft des plautinischen Lustspiels aus dem seinigen wegließ, führte er den griechischen Chor ein, ist aber mit diesem Versuch ganz vereinzelt geblieben. Alamanni brachte in seiner Flora eine andre Veränderung an, die ebenso nur auf das Aeußere ging, womit er ebenso das wahre Wesen der Komödie getroffen zu haben glaubte, und womit er ebenso wenig Glück machte. Ariost und einige Andere nach ihm hatten ihre Stücke in versi sdruccioli geschrieben. Alamanni wandte auch die sdruccioli an, aber in 16silbigen Versen, in welcher unausstehlichen Länge sich das Ohr und das Verständniß verliert[1]). Nicht viel glücklicher waren die beiden in andrer Hinsicht sehr verdienstvollen Gelehrten, Varchi mit seiner sehr anständigen Komödie la Suocera, und Annibal Caro mit seinen Straccioni.

Zum Schluß führe ich aus der unendlichen Reihe von Lustspieldichtern, die sich bei Quadrio verzeichnet finden, noch zwei an, die sich, jeder auf eine besondere Art auszeichnen. Giambattista Guarini, der Dichter des Pastor Fido, schrieb auch eine Komödie, l'Idropica, in welcher die Hauptperson, ein junges Mädchen, in dem ganzen Stück nur ein einziges Mal in einer kurzen Scene auf der Bühne erscheint, als sie aus einem Haus in das andre getragen wird. Ihre Wassersucht, die allerdings ein uninteressanter Gegenstand für ein Schauspiel wäre,

---

Avvenir cosa che dimuisca
Lor più la noja, che l'avere qualche
Volta con chi sfogare le sue cure
E con chi consigliarsi sopra. Ma
Per non ispender più tempo in parole, etc.

1) Der Anfang seiner Flora lautet:

E' mi conviene ogni mese com' or venire a rendere
I miei conti di Villa a Simone, il qual sempre dubita,
Che tutti i fattor, ch' hanno le sue faccende in man, il rubino:
Degli altri non vo' io dir, ma di me, so ben ch'ingannasi
Avendogli fino a un soldo fatto sempre il debito.

ist auch eigentlich gar keine wirkliche, sondern nur vermeintlich, und der unregelmäßige Umfang ihres Leibes rührt von einer andern Ursache her. Hieraus kann man auf den Charakter des ganzen Stücks schließen. Der Andre ist der berühmte Philosoph Giordano Bruno aus Nola bei Neapel, der sein ganzes Leben lang gegen den Aberglauben zu Felde zog und zu diesem Zweck eins seiner Hauptwerke, die vortreffliche Allegorie Spaccio della bestia trionfante[1]) geschrieben hat, und der wegen seiner Bemühungen, unter den Geistern aufzuräumen und Dummheit und Irrthum zu vertreiben, in Rom 1600 als Ketzer und Atheist verbrannt wurde. Auch sein Lustspiel il Candelaio ging aus seinem tiefen Abscheu gegen den Aberglauben hervor, und es werden darin die, welche ihm verfallen waren, sowie die, welche ihn zu Betrügereien benutzten, besonders die Negromanten und Alchymisten gebrandmarkt. Das Lustspiel ist ganz im Geschmack und mit der Ausgelassenheit der Zeit geschrieben und keineswegs ärger als die vielen andern; das wegwerfende Urtheil über dasselbe kann daher nur entweder aus einseitiger Orthodoxie oder daher rühren, daß man diese Komödie mit den übrigen ernsten und tiefsinnigen Werken des Philosophen vergleicht, bei welchen sie sich allerdings fremdartig ausnimmt. Allein derselbe Tiefsinn offenbart sich auch in diesem höchst satirischen Werk, und er verhinderte augenscheinlich den so witzigen als phantasievollen Dichter und trefflichen Beobachter, seiner Komödie die leichte Lustigkeit zu geben, die die aretinischen Stücke so auszeichnet. — Von Einigen wird dem Torquato Tasso die Komödie Gli' Intrighi d'Amore zugeschrieben, welche im J. 1598 in Caprarola von den Akademikern dieser Stadt in Gegenwart des Kardinals Odoardo Farnese aufgeführt wurde. Napoli Signorelli glaubt deßwegen, daß sie von Tasso sei, weil darin eine Person im neapolitanischen Dialekt spricht, und Tasso in der Gegend von Neapel geboren sei und später dort zuweilen

1) Spaccio della Bestia trionfante, proposto da Giove, effettuato dal Conseglio, revelato da Mercurio, recitato da Sophia, udito da Saulino, registrato da Nolano, diviso in tre dialoghi, subdivisi in tre parti. Paris 1584. Der Candelaio findet sich in dem von Fleischer 1829 herausgegebnen Teatro classico italiano.

gelebt habe. Dieser Grund ist an sich sehr unwesentlich; auch wurde Tasso nur bis zum zehnten Jahre dort erzogen, und wenn er später hinkam, so war dies in einer Stimmung, worin er keine Caricaturen und Späße sammeln konnte. Jedenfalls müßte sie ein Werk seiner Jugend gewesen sein, wo er doch vom neapolitanischen Dialekt wenig mehr wissen konnte. Und was wieder dies unwahrscheinlich macht, ist, daß es dann gar nicht in Ferrara aufgeführt wurde, daß in seinen Briefen, worin er soviel von der Sammlung seiner Werke, seiner Gerusalemme, seinen Sonetten und Dialogen, seinem Torrismondo spricht, nichts davon vorkommt, dann die ganze Art der Aufführung, die spielenden Akademiker und der zusehende Kardinal, mit Tasso nie in Verbindung stand. Daher erklären sich wichtige Stimmen gegen eine solche Meinung. Baruffaldi und Bottari zweifeln, daß die Komödie von Tasso sei, der Biograph Manso leugnet es durchaus, und Serassi erklärt sie für ein Werk des Antonio Liberati aus Caprarola, der jedenfalls den Prolog und die Intermedii gemacht hat.

Die strenge und ängstliche Form der gelehrten Komödie rief ein anderes Extrem hervor, die romantische Tragikomödie, die dem eigentlichen italienischen Lustspiel so fremd war, als die erstere, und zum Verfall derselben eben so viel beigetragen hat. Durch die Eroberung Neapels durch die Spanier traten sich beide Nationen beträchtlich näher, was schon durch die häufigen Kriege in der Lombardei vorbereitet worden war; es entstanden viele Berührungspunkte zwischen beiden und ein lebhafter Austausch der erworbnen geistigen Schätze. In beiden Nationen machte sich zu dieser Zeit das Bewußtsein gegenüber den andern Völkern besonders geltend, in beiden regte sich ein gewisser Stolz; bei den Spaniern auf ihre große Thatkraft, auf die ungeheuern erfolgreichen Anstrengungen, womit sie die furchtbaren Araber aus ihrem Lande verdrängt, sich in einem andern Welttheil unermeßliche Reiche unterworfen und in der europäischen Politik eine Achtung gebietende Stellung erworben hatten. Die Italiener waren stolz auf ihren Vorrang in der geistigen Bildung und ihre hohen Kunstleistungen; dabei bemerkten sie indessen nie ohne Bitterkeit das politische und kriegerische Uebergewicht der andern Völker, und ihr durch die Eroberung von Neapel tief

verletztes Nationalgefühl machte sich in den Komödien und Satiren durch Verspottung des spanischen Stolzes Luft, was noch weit mehr und bitterer nach der Plünderung Roms geschah. Aber während die Spanier, von ihrer Isolirtheit begünstigt, das Volksthümliche unter sich ganz ausbildeten, war Italien von jeher ein wahrer Markt aller Völker, und während die Spanier bei der nähern Berührung beider Völker die höhere Kunstbildung der Italiener nur dazu benutzten, das Volksthümliche in ihrer Dichtung mehr zu veredeln, war bei den Italienern der Anfang eines nationalen Aufschwungs durch die Einmischung so vieler Völker und besonders durch die aller nationalen Entwicklung feindliche Kirche bald vernichtet und zeigte sich höchstens in der Kunstform und dem äußern Charakter ihrer poetischen Werke. Wie sie im Epos die spanischen und französischen Romanzen ausarbeiteten, in der Tragödie in Nachahmungen und Bearbeitungen lateinischer und griechischer Muster und Stoffe unter der Herrschaft des Aristoteles untergingen, so hatten sie leider auch nicht die Kraft, ihre nationale und echt komische Kunstkomödie auszubilden, durch Mäßigung der ausschweifenden Lustigkeit und Regelung der Intrigue zu veredeln und so ein Nationaltheater zu bilden, das bei dem allgemeinen Enthusiasmus in Italien für diesen Kunstzweig und der großen Aufmerksamkeit der Nation auf die Leistungen in demselben, eine auch im Ausland anerkannte Höhe erreicht hätte. Aber was sich aus dem innersten Schooß des Nationallebens und durch Nationalkraft herausbilden muß, das keimte nicht ursprünglich in Italien, sondern wurde als fremde Pflanze dorthin gebracht, oder, wenn es da keimte, ward es bald durch fremde Pfropfreiser gestört und verändert. Was der Kunstkomödie nach den Reaktionen der Gelehrten noch an Bildungskraft geblieben war, das verdarb die von den Spaniern herübergeholte romantische Tragikomödie. Die Vermischung des Tragischen und Komischen, Rührenden und Lächerlichen ist von Anfang an der Hauptcharakter der spanischen Komödie gewesen, wahrscheinlich durch die Mysterien und Moralitäten entstanden und in den spätern Autos noch beibehalten worden; daher die Tragikomödie in Spanien im 16. Jahrhundert gar keine besondere Gattung ausmachte. In Italien aber mußte sie durch ihre Excentricität und Vernachlässigung aller strengen

Gesetze der Einheit von dem bisher Gewöhnlichen sehr abstechen. Da indessen die Italiener durch die Bekanntschaft mit der spanischen Sprache, die im Anfang des 16. Jahrhunderts unter den Vornehmen Modesprache geworden war, durch die Bearbeitung der spanischen Romanzen und durch ihre eignen romantischen Epen an das Abenteuerliche und Excentrische gewöhnt waren, so ist die Aufnahme der Tragikomödien, die bei vielen spanischen Dichtern jener Zeit, wie Gil Vicente, oft nichts anders als dialogisirte, das ganze Leben eines Menschen begreifende und mit reichem Aufwand von Allegorien, Mythologie und Zauberei ausgestattete Novellen sind, nicht zu verwundern, und der Geschmack an denselben zeigt sich auch sehr oft an den Dichtern regelmäßiger italienischer Komödien, die ebenfalls ganze Novellen dramatisirten. Das meiste Aufsehen machte die Celestina, tragicomedia de Calisto y Melibea, die zuerst 1500 zu Salamanca erschien (aber nicht als die erste Tragikomödie der Spanier), ein Mittelding zwischen Drama und Roman in 21 Akten. Der erstaunliche Beifall, womit sie aufgenommen wurde, erstreckte sich nicht allein auf Spanien, sondern auch auf Frankreich und Italien, und war in dem letztern Lande wol eben so groß. Denn sie wurde 1538 in Genua und bis 1556 fünfmal in Venedig neu aufgelegt. Doch in Uebersetzungen wurde sie auch den des Spanischen unkundigen Italienern schon viel früher bekannt; denn schon 1505 wurde sie in Venedig, im folgenden Jahre in Rom, und zwischen 1515 und 1541 achtmal in Mailand übersetzt. Noch mehr mochte wol zur Einführung der Tragikomödie beitragen der spanische Komödiendichter Torres Naharro, der fast sein ganzes Leben in Italien, besonders in Rom unter Leo X. und in Neapel, zubrachte und 1517 in Rom seine Sammlung Propaladia herausgab, aus welcher viele Schauspiele in Italien aufgeführt wurden.

Als einen der frühsten Versuche, die romantische Excentricität in die italienische Komödie einzuführen, muß man neben der schon früher erwähnten Virginia des Bernardo Accolti auch das Lustspiel I tre Tiranni von Ricchi, eine Allegorie von des Dichters eigner Erfindung, ansehen, während die Virginia nach einer Novelle des Boccaccio gearbeitet ist. Die Tre tiranni wurden zu Bologna 1529 vor Karl V. und Clemens VII. aufgeführt.

Das Gesetz der Einheit ist darin ganz bei Seite gelassen, und unter Anderm pilgert ein Schauspieler mitten im Drama nach S. Jacop in Galizien und kommt zurück, ehe das Stück beendigt ist. Diese ganz neue Behandlung empfiehlt der Verfasser als Reform, und sagt, es sei nun Zeit, die Methode der Lateiner und Griechen zu verlassen; die Sitten, Gesetze und Gebräuche seiner Zeit seien von jenen so verschieden geworden, daß er eine Umwandlung der neuen Komödie für erlaubt und nothwendig halte und daher der Handlung in der seinigen die Dauer von einem Jahr und gewisse Formen gegeben habe, welche die Alten noch nicht angewendet hätten. Um diesem neuen System mehr Ansehen zu geben, ließ er es von Merkur in dem Prolog auseinander setzen. Viele wurden auch so überzeugt, daß sie seine Komödie als das Muster für alle neuern aufstellten (Riccoboni, Hist. du théâtre ital. p. 182).

Nach der Mitte des 16. Jahrhunderts war die nationale Kraft der Italiener, die seit Lorenz von Medici in der Kunst einen so glücklichen Aufschwung genommen hatte, schon gebrochen, welcher Wendepunkt mit dem Sieg der Kirche bezeichnet wird. Wir sehen dies an allen Kunstzweigen und in der Komödie besonders daran, daß man in ihr wie in vielen andern Dichtungsarten das Wesen in der äußern Form suchte und nur von Außen daran arbeitete. So blieb die Kunstkomödie ohne weitere Ausbildung sich selbst überlassen und sank immer mehr, während einerseits die Gelehrten wunderliche Formen versuchten und den Geist aus ihren Lustspielen verbannten, andrerseits die romantische und abenteuerliche Komödie mit mehr Interesse aufgenommen wurde. Der Geschmack an den letztern faßte freilich langsam und erst gegen Ende des Jahrhunderts Wurzel. Zu dieser Zeit, 1582, trat Raffaelle Borghini mit einer Monstruosität voll außerordentlicher Ereignisse und großer Gefahren und Schrecken hervor. Sie hat den Titel: la Donna costante. Elfenice ist in Aristide verliebt, der wegen eines Vergehens aus dem Vaterland verbannt ist; sie soll aber nach dem Befehl ihres Vaters einen Andern heirathen. Um sich ihrem Geliebten zu erhalten, nimmt sie einen Schlaftrunk, und mit Hülfe ihres Arztes wird sie als todt begraben. Bald darauf wird sie aber heimlich aus dem Grabe befreit, verkleidet sich als Mann und will nach Lyon

gehen, wo sie ihren Geliebten wußte. Sie findet ihn aber schon in Bologna, und während sich beide des Wiedersehens freuen, wird Aristide erkannt und gefangen gesetzt. Elfenice nimmt wieder Frauenkleider, will zum Gouverneur der Stadt eilen, ihm ihr Verhältniß zu Aristide eingestehen und dessen Freiheit erlangen oder sich tödten. Während sie so außer sich, einen Dolch in der Hand, durch die Straßen läuft, begegnet sie einen Trupp Sbirren, welche einen jungen Menschen zum Galgen führen. Dies ist ihr eigner Bruder Milziade, der mit einer Strickleiter vor den Fenstern seiner Geliebten war erwischt worden, und um ihre Ehre zu retten, ausgesagt hatte, er habe in dem Haus stehlen wollen. Die Sbirren laufen beim Anblick der Todtgeglaubten, die sie den Tag vorher hatten begraben sehen, erschreckt davon. Auch Milziade läuft weg, Teodelinde, seine Geliebte, begegnet ihm, löst seine Bande und führt ihn mit sich nach Haus. Ihre Mutter, die des Milziade Familie tödtlich haßt, sieht durch das Schlüsselloch die Umarmung der Liebenden und eilt zu ihrem Mann, um ihn zu bewegen blutige Rache zu nehmen. Aber die beiden werden mit Hülfe der Amme, der Elfenice und des Arztes, zu dem sie geflüchtet sind, gerettet. Der Gouverneur erfährt die Geschichte, stiftet eine doppelte Heirath und dadurch den Frieden zwischen den Familien. Die ganze Komödie ist angefüllt mit akademischen und pedantischen Reden, Geschichten, Lehren und Versen, die der Diener Lucilio, der Arzt Erosistrato und der Parasit Edace zum Besten geben. Dabei sind nach dem Beispiel vieler andern Komödien sechs Zwischenspiele mit Musik und Gesang. Das erste dient als Einleitung vor dem Prolog; auf dem Parnaß singen die Musen 14 Verse. Die andern sind am Ende jedes Aktes. In dem zweiten singt der Schlaf in seiner Höhle mit der Iris zwei Strophen. Im dritten singt Ceres auf ihrem Wagen sitzend auf einer Wiese zwei Oktaven. Im vierten erscheint die Roma auf einem Triumphwagen, vor welchem die unterworfnen Provinzen in Fesseln gehen; die Roma singt eine Strophe über ihre Siege, auf welche die Provinzen antworten. Im fünften erscheint die Roma selbst gefesselt vor einem Triumphwagen, auf welchem Alarich, Genserich, Ricimer, Totila, Narses und Bourbon, General Karls V. sitzen; sie singen eine Canzone, deren Hauptinhalt in dem Vers liegt: Quella che il Mondo

vinse abbiamo vinta, — worauf die Klage der Roma in zwei Oktaven folgt, welche schließen:

Già vinsi il mondo, or servo a gente vile,
Come fortuna va cangiando stile.

Im letzten Zwischenspiel kommen endlich aus der Hölle Pluto mit Proserpina, aus dem Meer Neptun mit Thetis, vom Himmel Juno mit Jupiter, Venus mit Vulkan und Cupido, welche alle zusammen singen und ein Ballet aufführen. — Im folgenden Jahr verfaßte Borghini ein ähnliches Stück, l'Amante furioso. Der vorzüglichste seiner Nachfolger in diesem Jahrhundert war Sforza degli Oddi aus Perugia († 1610), der wo möglich das Abenteuerliche in seinen Komödien noch übertrieb. Seine zwei hierher gehörenden Stücke sind: Erophilomachia oder Duello d'Amore e d'Amicizia und la Prigione d'Amore, welche letztere ungefähr denselben Gegenstand behandelt wie Schillers Ballade: die Bürgschaft.

War diese Tragikomödie bei dem guten Weg, den das Lustspiel in Italien im Anfang genommen hatte, schon ein Vorbote der Schwäche, so zeigte sich diese noch deutlicher in der erstaunlichen Vorliebe, womit eine andere Abart des Dramas, das Hirtendrama, gepflegt und aufgenommen wurde. Allegorie, Sonett, Beschreibung ländlicher Gegenstände und Empfindungen, Idyllen und Hirtendramen gingen neben einander und wurden, so kraftlos sie waren, in der Form zur höchsten Vollkommenheit gebracht. Die Italiener gelangten auf zwei Wegen zu ihrer Hirtenkomödie. Der erste nahm wie bei allen christlichen Völkern seinen Ursprung in den Allegorien und Mysterien der geistlichen Poesie des Mitteltalters, welche besonders in Spanien selbst noch neben den sehr ausgebildeten Tragödien und Komödien fortdauerten und dort von den ersten Dichtern mit großer Vorliebe bearbeitet wurden. In Spanien, mit welchem Land Süditalien ja seit dem 13. Jahrhundert in Verbindung war, läßt sich am besten die allmälige Entwicklung der Hirtendramen aus den kirchlichen Spielen erkennen, und zwar sogar an dem Entwicklungsgang eines einzigen Dichters. Das dramatische Auftreten der Hirten ist überhaupt in der christlichen Kirche sehr alt; die Hirten spielten eine Hauptrolle in den Darstellungen der Geburt Christi, und sehr früh schon wurden Weihnachten durch,

freilich noch rohe und unvollkommne Hirtendramen gefeiert. So ward der Gruß der Engel an die Hirten in Spanien schon im 13. Jahrhundert dramatisch dargestellt. Von da an dichtete man fortwährend dramatische Eklogen auf die Geburt Christi, die am Weihnachtsabend in den Palläſten der Großen aufgeführt wurden. Sie bestanden erst nur aus einfachen Gesprächen mit Gesang von Hirten. Encina, einer der ersten spanischen Dramatiker, war auch der erste, der diesen Eklogen (am Ende des 15. Jahrhunderts) eine gewisse Kunstform gab. Derselbe Dichter führte nun auch diese Dramen bis zu der Form durch, welche von den Italienern nachher ständig beibehalten und ausgebildet wurde. Er dichtete Hirtendramen auch zur Feier der Passion in der Charwoche. Dann verlangte der Geschmack wie bei den Mysterien neben den religiösen Eklogen auch Hirtenpossen für den Carneval. Zuletzt kam auch Handlung und Intrigue dazu, theils ernst, theils possenhaft, und noch später wurden auch heidnische Götter eingeführt. Dieser ganze Gang findet sich in Encina's Hirtendramen schon vor 1496, und wir sind wol um so mehr berechtigt, diesen Entwicklungsgang in Spanien aufzusuchen, als in dem vollendetsten italienischen Kunstwerk dieser Gattung, in dem Aminta des Tasso, sehr Vieles, wie z. B. der Monolog des Amor, worin er seine Macht schildert, an den Dichter Encina erinnert, der über ein halbes Jahrhundert vor Tasso dichtete.

Aber auch der weltliche Weg führte die Italiener ganz natürlich zum Hirtendrama. Süditalien war seit den ältesten Zeiten das Land, wo die Idylle besonders gepflegt wurde. Wenn aber diese Pflege der Idylle im Alterthum eine Folge des tiefen Friedens und des einfachen Naturlebens war, so entstand sie in der spätern christlichen Zeit unstreitig aus einem gewissen Gegensatz, indem die ermüdende Folge der Handlungen, der Strom der aufregenden Begebenheiten eine Sehnsucht nach der Ruhe des Zustandes, nach dem sanften Genuß des Herzens erweckte, indem das heiße Blut, der Wechsel der Leidenschaften, die Plage des Luxus und der Convenienz, das Getümmel des Kriegs und der politischen Veränderungen grade die Schilderungen des stillen zwangslosen Gefühlslebens, der ländlichen Ruhe, der gemäßigten Empfindungen besonders angenehm machten. So war die Idylle in Süditalien nicht nur durch die Natur, sondern auch durch

dieſen nothwendigen Gegenſatz begünſtigt; denn kein Land war mehr Veränderungen in Herrſchaft und Politik und mehr Wechſel der Eroberungen ausgeſetzt als Süditalien. So kam auch in Spanien unter den ungeheuern Kämpfen gegen die Mauren das Hirtendrama und der Hirtenroman in Blüte, ſo auch in Deutſchland während des 30jährigen Kriegs, in Frankreich unter Ludwig XIII. und XIV. In Italien wurde die Idylle ſchon im 14. Jahrhundert populärer, als ſie aus dem lateiniſchen Gewand in die Mutterſprache heraustrat, und Boccaccio gab ihr eine Form (Verbindung mehrerer Eklogen durch einen Roman), die ſpäter vielfach ausgebildet wurde. Was aber anfangs durch den Gegenſatz in Italien hervorgerufen war und, aus einem natürlichen Kunſttrieb behandelt, in den Schranken der Kunſt hielt, das ward ſpäter aus Weichlichkeit und Schwäche, aus einem wahren Trieb, alle Kraftanſtrengungen und großen Unternehmungen von ſich zu weiſen, aus Hinneigung zum Rhetoriſchen, Subtilen, zur Allegorie und zum Muſikaliſchen bis zur Uebertreibung gepflegt, und Eklogen ſchoſſen faſt ſo häufig auf als Sonette. Es iſt mir kein Zweifel, daß dieſe Vorliebe für die Idyllenform mit der politiſchen, religiöſen und ſocialen Schwäche Italiens zuſammenhängt. Mit der abnehmenden Kraft verlor man aber auch das wahre Weſen dieſer ſowie aller andern Dichtungsarten aus dem Auge; man hielt ſich, wie das überhaupt den Italienern eigen iſt, an die Form, und künſtelte an dieſer ſo lange herum, bis ſie zu allem andern, nur nicht zur eigentlichen Ekloge dienen konnte. Man ſchrieb Schäferſonette, man erweiterte die Form bis zu Schäferromanen und ſogar bis zu epiſchen Hirtengedichten, man dramatiſirte die Schäferei, man gebrauchte die Eklogen durch Herbeiziehung der Allegorien aus der ältern Zeit zu Empfehlungs- und Dankſagungsbriefen, zu Lobreden und Schmeicheleien, zur Feier hiſtoriſcher Begebenheiten oder zur Trauer über den Tod oder andre Unfälle ſeiner Freunde. Auf die Spitze wurde dann dieſer allegoriſirende Wahnſinn im 17. Jahrhundert getrieben durch die Gründung der arkadiſchen Schäferakademie in Rom, in welcher Dichter und ernſte Gelehrte unter Schäfernamen auftraten und wiſſenſchaftliche Materien behandelten.

Nachdem Boccaccio der italieniſchen Idylle die Bahn gebrochen hatte, ſehen wir im 15. Jahrhundert den Geſchmack an

dieser weichlichen Dichtung in einer Zeit voll Unruhe und Gährung ungemein zunehmen, und zwar so, daß selbst die epischen Dichter sich oft in den zartesten Schilderungen ländlicher Ruhe gefielen. Sonst finden sich bei ihnen keine besondern Bearbeitungen von Eklogen, sondern bei den Sonettendichtern Bernardo Pulci, Serafino von Aquila, Beninvieni und Tibaldeo, und, was bemerkenswerth ist, grade bei solchen, in welchen das erwachende Nationalgefühl anfing so lebendig zu werden, daß sie sich in Volksliedern versuchten. Die Idyllen des Tibaldeo erlebten zwölf Auflagen in kurzer Zeit, und hiermit war diese Dichtungsart unter die von der Nation bevorzugten aufgenommen. Gleich darauf ward sie denn auch zu ihrer relativ höchsten Blüte gebracht durch den Neapolitaner Jacopo Sanazzaro (geb. 1458). Dieser Mann, welchem die sogenannte petrarchische Liebe, die Andacht und ein ungestörter Friede drei Lebensbedürfnisse waren, trieb sich fast sein ganzes Leben in sanften Empfindungen herum; so lange seine Geliebte noch lebte, feierte er sie in Elegien nnd Eklogen, nach ihrem Tod trauerte er in Eklogen, schrieb ein religiöses Gedicht De partu Virginis, über die Mysterien der Incarnation, in 3 Gesängen, und brachte die letzten Jahre seines Lebens in beständigen Andachtsübungen in einer Kapelle zu, die er auf seinem eignen Gut der Jungfrau Maria zu Ehren erbaute und wo er sich begraben ließ. Ein solcher Geist war freilich zur Idylle sehr glücklich gestimmt, und in seiner Arcadia, welcher schon die wundervoll zarte und ausgebildete Sprache einen eigenthümlichen Reiz gibt, hat er in vielen Stellen die altklassische, echtidyllische Einfachheit und Naturwahrheit erreicht, während auch viele Bilder mit ihrer Wärme und Lieblichkeit unstreitig dem Engländer Thomson in seinen Seasons zum Vorbild gedient haben. Doch erkennen wir auch in seinen Eklogen die Schwäche der Zeit, die das wahre Wesen einer Dichtungsart nicht zu durchdringen, nicht selbständig zu erhalten vermochte, die ihre Produktionen nicht, weil sie von ihrem Gegenstand ganz erfüllt war, von Innen herausschuf, sondern sich äußerlich bildend daran machte, daher sich meistens an der Form aufhielt und unter dem Einfluß äußerer Beziehungen blieb. Sanazzaro's Arcadia, welche aus 12 Eklogen in Versen besteht, die durch einen (später gedichteten) dürftigen Roman in Prosa zu einem zusam-

menhängenden Gemälde verbunden sind, hat noch den Vortheil vor andern derartigen voraus, daß die Allegorien und fremdartigen Beziehungen darin der Natur der Idylle weniger Eintrag thun. Denn sie gibt unter dem Bild der Leiden und Freuden der Schäfer einen Abschnitt seines eignen in sanften Neigungen, beschränktem stillen Kreis und Andacht hingebrachten Lebens, und schildert darin nach einander unter fremden Hirtennamen seine erste Liebe, die Grausamkeit seiner Fillis, seine Wanderungen, seine Sehnsucht und sein Unglück, beweint den Tod seiner Mutter und seiner geliebten Hirtin und eifert oft gegen die verdorbnen Sitten seiner Zeit.

Welchen Eindruck Sanazzar's Arkadien machte und wie sehr schon die ganze Richtung der Zeit zu solchen weichlichen Dichtungen stimmte, beweisen nicht nur die mehr als 60 Auflagen, welche dieselbe nur in dem 16. Jahrhundert erlebte, sondern auch die unendliche Menge von Nachahmern, unter welchen sich die Namen der gefeiertsten Dichter befinden. Bei den eigentlichen trocknen Nachahmungen eines Guidalotto, Ascanio Botta, Matteo di San Martino wird sich Niemand mehr aufhalten wollen. Man entfernte sich aber bei weiterer Verarbeitung immer mehr von der Natur der Idylle, hielt höchstens noch an der äußern Form derselben, den Hirtennamen und Hirtengesprächen, fest, legte aber diesen, wie man denn überhaupt damals für die Allegorie schwärmte, ganz fremdartige, politische oder sociale Beziehungen unter, so daß nun diese allegorischen Idyllen zu allem Möglichen zu brauchen waren, zu Fest- und Trauergedichten, Lobreden und Schmeicheleien und selbst zu gelehrten Streitigkeiten. So floß die Idylle einestheils mit der Lyrik zusammen, die ja auch Schäfersonette aufzuweisen hat, anderntheils auf eine widerliche Art mit dem Epos und Drama. Schon Beninvieni's Eklogen sind reine Allegorien und unter seinen Schäfern damals lebende historische Personen verborgen. Von dieser subtilen Manier, die dem Scharfsinn einige Beschäftigung gab, kam man dann später nicht wieder ab. Alamanni schrieb 14 solche allegorische Eklogen; in den zwei erstern betrauert er den Tod des Cosimo Rucellai, Neffen des Dichters gleiches Namens, die meisten andern enthalten politische Beziehungen, besonders ergehen sich die Schäfer in Wehklagen über den Untergang der Republik

Florenz. Auf diese Art war es leicht, sich in dieser Dichtart den Ruf der Fruchtbarkeit zu verschaffen. Girolamo Muzio aus Padua schrieb gar 35 Eklogen, und daß diese Gattung zu seiner allgemeinen Richtung als Dichter paßte, bewies er dadurch, daß er neben ihr auch noch die lyrische und didaktische Poesie und die poetische Epistel bearbeitete. Seine Eklogen hat er in Bücher eingetheilt, und jedes Buch hat eine besondere Bedeutung: in dem einen drücken seine Schäfer das Lob der Tullia von Aragonien aus, im andern das des Marchese von Pescara, in andern das Lob anderer Gönner oder seine Betrübniß über den Tod einiger Patrone oder seiner Geliebten. Die poetische Schwäche und Formherrschaft zeigte sich dann noch mehr an der wunderlichen Eintheilung nach den redenden Personen, indem man Schiffereklogen (egloghe marittime), Fischereklogen (e. pescatorie), Jägereklogen (e. boschereccie), Schäfereklogen (e. pastorali) u. a. unterschied, obgleich die allegorischen Beziehungen die nämlichen blieben und es also ganz einerlei war, ob die historischen Personen unter den Masken von Fischern oder Schiffern versteckt waren. Natürlich entstand aber doch ein Streit über die eigentlichen Erfinder einer jeden dieser Abarten. Besonders waren die egloghe pescatorie beliebt, und in ihnen haben sich einige Dichter durch eine reinere Behandlung und durch Weglassung aller Nebenbeziehungen vortheilhaft ausgezeichnet, besonders in Neapel, wie Bernardo Tasso, Bernardino Rota, Lodovico Paterno, Cesare Capoccio, und in Venedig, wie Bernardino Baldi und der schon einmal genannte Schauspieler Andrea Calmo, welcher seine Fischer in venetianischem Dialekt reden ließ. Man ging aber später in der Formkünstelei sogar soweit, daß man einen Unterschied zwischen Ekloge und Idylle nach der Versart feststellte, und alle in einer und derselben Versart geschriebne derartigen Gedichte, sie mochten gereimt oder reimlos sein, Eklogen, aber alle in ungleichen Versen geschriebne Idyllen nannte (Quadrio, Storia e ragione d'ogni poesia Vol. II, Libr. 2. Crescimbeni, Storia della volg. poesia, Vol. I.). Doch dies streift schon an den gänzlichen Verfall der Poesie des 17. Jahrhunderts.

Bei solchen Vorgängen und vielartigen Bearbeitungen des Hirtengedichts war eben kein großer Sprung bis zur Entstehung

des Hirtendramas nothwendig. Dieſes war eigentlich nur eine Erweiterung der Ekloge, wie Battiſta Guarini ſelbſt ſagt, und was den Erfindungsgeiſt der Italiener noch mehr nach dieſer Richtung führen konnte, war wol der Gebrauch, bei feſtlichen Gelegenheiten in den Paläſten der Großen Gedichte zur Unterhaltung der Gäſte und Belobung der Gaſtgeber herſagen oder herſingen zu laſſen. Statt der frühern Ballaten und Romanzen kleidete man nun bei der allgemeinen krankhaften Sehnſucht nach Arkadien die Schmeicheleien in Geſpräche und kleine Handlungen idealer Schäfer. Bei den Italienern gehen die Veränderungen und Ausbildungen meiſtens nur an der äußern Geſtalt vor, während der Kern und Charakter derſelbe bleibt. Der Streit über den eigentlichen Erfinder dieſer Dichtungsart iſt daher eben ſo unnütz wie bei den Epen, Tragödien und Komödien. Spuren des Schäferdramas laſſen ſich verfolgen bis hinauf zu dem Orfeo des Poliziano und dem Cefalo des Correggio. Von beiden iſt ſchon früher die Rede geweſen. Das erſtere wurde in Mantua 1474, das andere in Ferrara 1487 vor dem Herzog Herkules I. aufgeführt. Beide waren Lob- und Feſtgedichte, keine eigentlichen Schäferdramen (den Cefalo wußte Correggio ſelbſt nicht recht zu beſtimmen), zeigen aber den Keim dazu ſehr deutlich. Der Orfeo iſt faſt ganz in Ottaven geſchrieben, und war alſo entweder zum Geſang beſtimmt oder leitete ſeinen Urſprung aus Geſang; der erſte Akt deſſelben iſt aber eine vollſtändige Idylle. Nach dieſen beiden Stücken ſcheinen nun die Italiener zu dem eigentlichen Hirtendrama auf mythologiſchem Weg gelangt zu ſein. Denn die auf ſie zunächſt folgenden Werke, die meiſt nur aus ein paar zuſammengereihten Scenen, zuweilen aber auch aus drei oder vier Akten beſtanden, wie z. B. der Erbusto und die Filena des Giov. Agoſt. Cazza, haben einen mythologiſchen Charakter und ſchildern in ihren Terzinen oder Ottaven die Verhältniſſe und Kämpfe zwiſchen Satyrn, Faunen, Nymphen und Schäfern. Uebrigens haben dieſe, nur etwas roher, ſchon ganz die äußere Geſtalt der ſpätern echten Hirtendramen, die Prologe und Schlußchöre ſind in Muſik geſetzt und die Dialoge wechſeln mit Geſang und Tanz ab. Das mythologiſche Element iſt auch ſpäter nie ganz aus den Hirtendramen gewichen; es hatte ſchon einmal eine zu große Geltung

durch die idyllischen Muster des Theokrit und Virgil, dann war es wegen seines allegorischen Gebrauchs nicht nur sehr bequem zu den schmeichelhaften Beziehungen auf die Fürsten und Gönner, sondern auch schon längst in die musikalische und Festliteratur der Italiener eingeführt, wie man z. B. aus den Carnevalsliedern des Lorenzo de' Medici und des Machiavell sehen kann, und endlich war es sehr bequem, um die Neigung zum Wunderbaren, die auch im Epischen und selbst in der Tragödie mächtig hervorbrach, zu befriedigen. Daher liefen auch im 16. Jahrhundert neben den echten Hirtendramen noch immer mythologische Dramen her. Hierher gehört auch das ganz allegorische und selbst ans Didaktische streifende Drama la Cecaria des Neapolitaners Antonio Epicuro († 1555), welches seines matten Inhalts wegen hier gar keinen Platz verdiente, wenn es nicht zur Bezeichnung des Geschmacks wichtig wäre; denn es hat in dem 16. Jahrhundert allein sieben Auflagen erlebt. Die Fabel desselben ist ziemlich fad. Drei Liebhaber, jeder blind, der eine vor Alter, der andre aus Eifersucht, der dritte aus Liebe, erscheinen nach einander und halten lange Klagreden über ihr Schicksal. Dann begegnen sie sich und vergleichen ihre Zustände um die Wette, um zu sehen, wer am meisten zu beklagen ist. Nachdem sie sich etwas beruhigt, gehn sie einmüthig zum obersten Priester des Amor und klagen den Gott als Urheber ihres Unglücks an, das sie des Lebens überdrüssig gemacht hat. Der Priester vertheidigt seinen Gott, ermahnt die Blinden dessen Orakelspruch anzuhören, welcher lautet: Quel che a morir v'induce, Vi renderà la luce. Auf diesen Spruch kehren die drei Blinden zu ihren Weibern zurück und erhalten wirklich ihr Gesicht wieder. Fast die nämliche Fabel hat auch der Neapolitaner Tansillo in seinen Due Pellegrini behandelt, welches Drama zur Hochzeitsfeier des Don Garzia di Toledo in Messina 1529 mit großer Pracht aufgeführt wurde. Zwei verzweifelnde Liebhaber, die sich eben den Tod geben wollen, werden durch die Strafpredigt einer Dryas, die nachher von Engeln in den christlichen Himmel getragen wird, mit neuer Lust am Leben erfüllt. Eben so ist auch mehr ein Satyrspiel als ein Hirtendrama die Egle des Giambattista Giraldi Cinzio, welche vor dem Herzog Herkules II. in Ferrara von Studenten der Rechtsschule aufgeführt

wurde. Die Chöre waren von Antonio dal Cornetto in Musik gesetzt. Die Verwicklung der Fabel ist übrigens gar zu einfach. Die Egle verhilft den Faunen und Satyrn, die über die Sprödigkeit der Nymphen in Verzweiflung sind, durch eine List dazu, daß sie dieselben überfallen können; aber die Nymphen werden auf ihrer Flucht in Bäume, Quellen u. s. w. verwandelt.

Von dem ersten Versuch im eigentlichen Schäferdrama im 16. Jahrhundert, dem Tirsi des B. Castiglione (Urbino 1506), rede ich hier nur, weil man daran sieht, wie früh schon mit den ersten Graden der Ausbildung dieser Dichtungsart ihre Anwendung zu Schmeicheleien zusammenfällt. Wenn man auch den Orfeo des Polizian schon halb zu dieser Art rechnen kann, so sollte es fast scheinen, als habe sich das Schäferdrama aus diesem Bedürfniß der Dank- und Schmeichelreden der Dichter gegen ihre Patrone entwickelt und als habe man grade diese Dichtart wegen der Leichtigkeit der allegorischen Behandlung der Schäferwelt als die beste Form von fürstlichen Ehren- und Festgedichten gefunden. Das Hofleben hat wenigstens im 16. Jahrhundert einen großen Einfluß auf die italienische Poesie ausgeübt. Das Verhältniß zwischen den Fürsten und den Dichtern ist schon früher angedeutet worden, ebenso die Verpflichtung der letztern, ihre Gönner in ihren Gedichten zu verherrlichen. Man weiß, wie ängstlich die Fürsten über der Vollendung solcher Gedichte wachten; man sieht aus Ariost's, Tasso's, des Aretiners und Andrer Leben, wie wichtig die Dichter solche Lobeserhebungen machten und welchen Lohn sie davon erwarteten und oft auch erhielten. Solche Schmeicheleien und Complimente gegen die Fürsten wurden in allen Formen und Dichtarten, worin sich die echt italienische Natur besonders zeigte, in Komödien, Epen, didaktischen und lyrischen Gedichten, angebracht. Nachdem aber einmal die Lust am Drama herrschend geworden war, mußte nothwendig das Hirtendrama als die passendste Form hierzu erscheinen wegen der allegorischen Natur, zu welcher die Idylle herabgesunken war. Wir sehen daher in den meisten Pastoraldramen, daß Alles, was zum Drama eigentlich gehört, besonders Handlung, Schürzung und Lösung des Knotens, reine Nebensache ist, die Hauptgeschicklichkeit aber darin besteht, die Schmeichelei für den Hof auf eine möglichst ungezwungne Art anzubringen, und diese Complimente

erhielten dann noch durch äußere Pracht, Musik und Tänze einen besondern Nachdruck. So muß denn auch der Schäfer Tirsi des Castiglione als Fremder in das Thal von Urbino kommen, um sich von dem Ruhm der Nymphe, die hier regiert, und der Hirten in ihrem Gefolge belehren zu lassen. Unter dieser Allegorie erhält man eine bombastische Schilderung von dem Urbiner Hof und der berühmten Gelehrten an demselben, wie Accolti, Bembo und Andern.

In den mehr als zweihundert Hirtendramen, die seit dem 16. Jahrhundert geschrieben wurden, hielten sich die Dichter immer in dieser Sphäre auf, deren beide Extreme eine vorherrschende Lobpreisung oder ein Bestreben war, die Idylle möglichst rein aus der Allegorie herauszuarbeiten. Zwischen beiden Endpunkten schwebten Alle, nach dem einen oder andern mehr ausschweifend, und die besten in dieser Art suchten beide Zwecke in Vereinigung zu bringen. Diejenigen, welche sich mehr die Dramatisirung der Eklogen angelegen sein ließen, erfanden sich nun, um etwas Verwicklung und Aufenthalt in die Handlung zu bringen, zweierlei durch ihren Charakter unterschiedne Arten von Hirten, die pastori eroici und pastori comici, die nachher immer beibehalten wurden, nur daß man zuweilen, wie z. B. Tasso, statt der letztern auch Satyrn nahm. Die pastori eroici hatten gewöhnlich die empfindsamen, schmachtenden, oft auch tragischen Rollen, waren die Hauptpersonen bei den Liebeshändeln und hatten gelegentlich auch die Complimente gegen die Fürsten anzubringen. Die pastori comici waren die Störer der Liebe, hatten die Rolle der Boshaften, Eifersüchtigen, oft auch der anstößigen Spaßmacher; sie zettelten die Intrigue an und wurden zuletzt besiegt. Beiderlei Arten von Hirten kommen in Agostino Beccari's Sacrificio vor, welches als das erste regelmäßige Hirtendrama, favola pastorale, angegeben wird. Es wurde, mit der dazu gehörigen Musik von Alfonso dalla Viola, zuerst 1554 zu Ferrara aufgeführt und schildert die Liebe dreier Hirten und Nymphen und die Intriguen eines eifersüchtigen und zuletzt betrognen Satyrs. Einen ganz ähnlichen Inhalt haben auch die 1564 zu Ferrara aufgeführte Aretusa von Alb. Lollio und der Sfortunato von Agost. Argenti, in Florenz 1568 gegeben, zu welchen beiden auch Viola die Musik setzte.

Das am berühmtesten gewordne Hirtendrama ist der Aminta des Torquato Tasso. Aber weil er eben das Beste in dieser Gattung ist, so sieht man an ihm am deutlichsten, daß überhaupt aus der Gattung nichts Rechtes werden konnte, daß das Hirtengedicht unter den verkünstelnden Händen seine ganze Natur verloren hatte, und selbst ein Tasso vermochte nicht den Beweis zu liefern, daß aus solchem Stoff, wie er sich nach und nach unter diesem Namen zusammengefügt hatte, und in solcher Form sich ein echtes und reines Kunstwerk schaffen ließe. Der Aminta des Tasso leidet an demselben matten Gang, der allegorischen Spielerei, der Unnatur, der Vermengung von Ort und Zeit, Antik und Modern, Mythologie und Geschichte seiner Zeit und Umgebung wie alle andern Dramen auch. Der Aminta ist ein Enkel des Pan, also ganz aus der alten Welt gegriffen, sein Freund aber ist der Tirsi, unter welchem sich Tasso selbst darstellt. Die Sylvia ist die Enkelin des Flusses Po, also zugleich antik und modern, denn sie hat ein Verhältniß mit dem antiken Aminta und muß doch durch ihre Verwandtschaft mit dem Po an die neuesten Geschichten in Ferrara erinnern. Ueberhaupt lassen sich die ganze Umgegend dieser Stadt und der ganze Hof des Herzogs Alfonso aus der Scenerie und den Gesprächen leicht erkennen. Natürlich kann bei solchen allgemeinen und allegorischen Personen, die etwas ganz anders sind, als sie scheinen, von Charakterzeichnung nicht die Rede sein. Die hier auftretenden Hirten sind pastori eroici, aber als Hirten reden sie zu heldenmäßig, und als Helden haben sie einen zu beschränkten Gedankenkreis, und verschwenden viele hochtrabende Worte, die freilich ihre Anspielung auf das Hofleben enthalten sollen, und viele erhabne Gesinnung auf das einfache Leben der Schäferei.

Was dem Aminta die allgemeine Bewunderung erworben hat, ist die Lebhaftigkeit und Fülle der Empfindung, die über das Ganze ausgegossen ist und mehrere reizende Seelengemälde erzeugt hat. Wir haben Tasso schon früher kennen lernen als einen Geist, der sich ganz in der Gefühlswelt bewegte, sich meist von unklaren Gefühlen leiten und beherrschen ließ und dadurch zum Theil zuletzt in die unglücklichen Verhältnisse gerieth. Als er den Aminta dichtete, stand er noch in der vollen Blüte seiner Kraft, fern von aller krankhaften Ueberreizung, im Bewußtsein

der Bewunderung, die seine aus überströmendem Gefühl hervorgehenden Dichtungen überall erweckten, und, was für einen Schwärmer besonders anregend wirken mußte, er genoß das Glück der Bevorzugung bei dem schönen Geschlecht, das auf alle Dichter einen so großen Einfluß hatte. Diese glückliche Stimmung merkt man sehr leicht in dem Gedicht, schon im Allgemeinen an dem lyrischen Schwung, in dem das Ganze sich fortwährend bewegt, dann an den tiefen Griffen, die er zuweilen, wie in seiner Gerusalemme, in das menschliche Gemüth thut, an der Vorliebe, womit er die Gefühle und Neigungen nach allen Seiten in Bewegung setzt, und an der außerordentlichen Zartheit, womit das Alles behandelt ist. Es ist allerdings dabei nicht zu übersehen, daß er, wie in seiner Gerusalemme und wie dies leider bei den besten Dichtern des 16. Jahrhunderts der Fall war, die schönsten Stellen, worin die echte Natur idealisirt hervortritt, aus Theokrit, Moschus, Anakreon, Virgil, und andre auch aus italienischen Dichtern wie Speroni entlehnt hat. So ist die schöne Schilderung, welche Aminta von seiner mit Sylvia zugebrachten Kindheit, seiner Neigung und der List, womit er von ihr einen Kuß zu erhalten weiß, aus des Achilles Tatius Roman Klitophon und Leukippe entnommen. Aber Tasso hat hier wie Ariost eine besondre Kunst gezeigt, diese fremden Bilder zu nationalisiren, und gibt ihnen durch die Wärme und den romantischen Anstrich, den er aus seinem eignen schwärmerischen Gemüth dazu thut, einen erhöhten Reiz. Doch sehen wir auch schon im Aminta den krankhaften melancholischen Zug und die übergroße Empfindsamkeit, die auch Tasso's Epos vor allen übrigen unterscheidet. Es ist ihm nicht möglich, lachende, wenn auch sinnlich derbe Bilder zu geben, auch scheint ihm das Glück der Gegenliebe seiner Denkart nicht angemessen; er beschäftigt sich lieber mit dem Schmerz, mit dem unbefriedigten und dadurch immer ängstlicher gesteigerten Gefühl, und liebt es, seine Helden alle Grade der Liebespein durchleiden zu lassen. So erzählt auch (wir können nicht sagen: stellt dar, denn die ganze Handlung geht in Gesprächen und Erzählungen vor sich) sein Hirtendrama die Qualen der Liebe, die zuerst im Aminta durch die überflüssige Sprödigkeit seiner Schönen, und dann in der Sylvia durch die Verzweiflung des Aminta angefacht werden.

Der Inhalt ist kurz dieser: Amor, wie aus dem Prolog hervorgeht, hat sich auf dem Olymp und an den Höfen gelangweilt, ist daher in die Wälder und Triften herabgestiegen, um ein paar Nymphen zu plagen, und sucht sich zuerst das Herz der allergrausamsten heraus. Diese ist Sylvia, welche den Aminta durch eine unbesiegbare Kälte quält. Er hat deren Freundin, die Dafne, in sein Interesse gezogen, und diese wendet in der ersten Scene ihre ganze Beredsamkeit an, die Sylvia zu bewegen, daß sie ihr Herz der Liebe öffnen soll. Sie erzählt ihr von ihrer eignen frühern Sprödigkeit, dann von der Zeit ihrer Verliebtheit, zieht einen Vergleich zwischen den beiden Lebensperioden, geräth darauf in wahre Begeisterung und erklärt in einer höchst lyrischen Stelle, wie alles Lebendige auf Erden zum Lieben geschaffen ist. Doch Alles vergebens. Dann folgt eine lange Scene zwischen dem verzweifelnden Aminta und dem tröstenden Tirsi. Der Erstere gibt die erwähnte Schilderung seiner von Kindheit an immer wachsenden Liebe zu Sylvia, wie er ihr zuletzt das Geständniß seiner Neigung gethan habe, aber schnöde abgewiesen worden sei. Tirsi, unter dessen Namen Tasso sich selbst einführt, gibt zur Antwort seine eigne Geschichte in Ferrara, und bringt dabei eine Menge Schmeicheleien für den Herzog, die Prinzessinnen, den ganzen Hof und einige satirische Ausfälle gegen einen Nebenbuhler unter der allegorischen Figur des Mopso an. Die Dafne spielt die Kupplerin und überredet den Verliebten, die Sylvia, welche eben ins Bad steigen will, zu überraschen. Nach einigem Bedenken geht er hin und erzählt nachher, daß er die Sylvia nackt an einen Baum gebunden und in der Gewalt eines Satyrs gefunden, den er durch einen Pfeil in die Flucht gejagt habe. Er befreite die Jungfrau aus den Banden, ließ sie aber aus Schüchternheit entwischen, ohne von seiner Heldenthat weitern Vortheil zu ziehen. Er klagt noch darüber bei Dafne, als ihm gemeldet wird, daß Sylvia auf die Jagd gegangen sei und einen Wolf bis tief in den Wald verfolgt habe, daß man von ihr nichts weiter gesehen, aber später auf dem Boden ihre Lanze, ihren Schleier und dabei mehrere Wölfe entdeckt habe, die an Gebeinen nagten. Aminta glaubt, seine Geliebte sei umgebracht, und entflieht mit dem Entschluß zu sterben. Sylvia kommt darauf, erzählt ihren Unfall und ihre

Rettung, erfährt die Verzweiflung und den Entschluß des Aminta. Dadurch wird plötzlich ihr Herz gerührt, sie empfindet Liebe zu dem unglücklichen Schäfer, die sich immer mehr steigert, und wird nun eben so gequält wie früher Aminta. Sie erfährt (man sieht, wie Alles nur in Erzählungen vor sich geht), daß Aminta sich in einen Fluß gestürzt habe. Die Reue über ihr früheres Betragen kommt noch zu dem Schmerz und der Angst, und sie eilt nach dem Fluß, um wo möglich noch Rettung zu bringen. Aminta wird gerettet, und als er die Augen aufschlägt, findet er sich in den Armen der Sylvia, um sich dann nicht wieder von ihr zu trennen. — Die Sprache gibt diesem Drama wol mitunter den Hauptreiz; sie ist meist zart und harmonisch, höchst poetisch und besonders lyrisch, und konnte den Erasmo Marotta, der die Musik dazu lieferte, zu seinen Compositionen wol begeistern. Doch konnte Tasso den allgemeinen Fehler seiner Zeit nicht vermeiden, und ein oft gekünstelter Styl, eine Menge concetti, witzige Antithesen und Wortspiele fallen hier, wo einfache Hirten reden sollen, noch mehr auf als in den romantischen Epen, ihr Mißbrauch läßt sich aber doch in sofern leichter hier erklären, weil das Hirtendrama in seinem Wesen und in seiner Gestalt etwas ganz Verschiednes, in seiner Totalität aber nach der Form, die es einmal angenommen hatte, ein ganz unnatürliches Gedicht war, in welchem die Uebereinstimmung der innern Theile gar nicht nöthig, welches nicht ein Werk der echten Kunst, sondern nur der Künstelei war, und in welchem nicht das wahre dichterische Genie seine Schöpferkraft ausüben, sondern nur Witz und Scharfsinn im Zusammenheften fremdartiger Bestandtheile mühsam arbeiten konnten.

Es ist daher nicht zu verwundern, daß die Italiener auch den äußern Charakter des Hirtendramas nicht festzuhalten wußten, sondern bald in die Tragödie, bald in die Komödie, sogar in die Kunstkomödie mit ihren Dialekten hinüberschweiften. So treten in Alvisio Pasqualigo's Intricati zwei buffoni auf, ein Neapolitaner und ein Bolognese, die beide in ihrem Dialekt reden. Luigi Groto (Cieco d'Adria) hat sich schon in seinen Trauer- und Lustspielen als einen Mann von Geist, aber zugleich durch seinen Mangel an gutem Geschmack und seine gänzliche Unwissenheit in den Erfordernissen der wahren Kunst bekannt

gemacht. Davon zeugen auch seine beiden Hirtendramen il Pentimento amoroso und la Calisto. In dem ersten scheute sich Groto nicht, seine Hirten die unnatürlichsten Rohheiten und Verbrechen begehen zu lassen, wenn nur eine Intrigue dadurch zu Stande kam. In der ganzen Anlage aber zeigt er durch die immer häufigern Wortspiele, bombastischen Reden, Metaphern und Künsteleien das Ende des guten und das starke Sinken zu der Schwäche des 17. Jahrhunderts. Die Calisto ist eigentlich ein mythologisches Drama. Der Inhalt ist aus Ovid genommen und stellt die Geschichte dar, wie Jupiter die Nymphe Calisto verführt. Merkur begleitet ihn und sucht sich auf ähnliche Art zu vergnügen. Da beide Götter die Gestalt von Nymphen angenommen haben und nun noch die eigentlichen Liebhaber dieser Nymphen und der gleichfalls auf verliebte Abenteuer ausgehende Apollo auftreten, so entstehen einige komische Verwechslungen. Damit die Handlung einen gewissen Schluß erhalte, müssen die drei Nymphen, nachdem die Götter befriedigt sind, drei Hirten zu Weibern gegeben werden. Die romantische Richtung konnte natürlich auch dem Hirtendrama nicht fern bleiben. Sie glänzt besonders in der Amarilli des Cristoforo Castelletti. Ein Hirt auf der Insel Candia steht in einem gegenseitigen Liebesverhältniß mit der Nymphe Licori. Er glaubt, sie sei von seinem Nebenbuhler durch Gift umgebracht worden, verläßt seine Insel, irrt zehn Jahre umher und läßt sich endlich in Toscana nieder. Dort verliebt er sich in die Amarilli, weil sie seiner frühern Geliebten Licori ganz ähnlich. Doch Amarilli, die hier auch fremd ist, weist ihn, der sich unter dem Namen Credulo eingeführt hat, ab. Beide quälen sich nun gegenseitig durch Anträge und Verweigerungen ab, bis es im letzten Akt Zeit ist, zum Schluß zu kommen. Credulo will sich den Tod geben und ruft noch einmal den Namen Licori aus. Dies machte die Amarilli aufmerksam, und mancherlei Nachfragen und Antworten führen endlich zu der Entdeckung, daß beide noch die alten Verliebten von der Insel Candia sind, die sich nun von Neuem verbinden. Man sieht, wie Alles nach der Spitze des Romantischen, nach der Oper, hindrängte, die denn auch nicht lange auf sich warten ließ. — Daß man nun auch favole pescatorie machte, wie der Dichter Ongaro seinen Alceo, ist nach den vorhergehenden Formkün-

steleien nicht zu verwundern und kaum des Anführens werth. Der Alceo ist deswegen bemerkenswerth, weil er mit den vielen Auflagen, die er erlebte, die Schwäche des Publikums und der Kritik in das rechte Licht stellte. Denn er ist fast Vers für Vers der an das Seeufer versetzte Aminta des Tasso; aus den Hirten sind nur Fischer gemacht, statt von Schafen und Wölfen reden sie von Fischen, und an die Stelle des begehrlichen Satyrs ist ein Triton gesetzt.

Alle diese angegebnen Richtungen, die bisher einzeln in den Pastoraldramen herrschten, die Tragödie, Komödie, die Romantik und Intriguenlust der Spanier, die Einfachheit der Schäfer, den Pomp der Mythologie wollte nun Giambattista Guarini (1537—1612) in einem Hirtengedicht vermischter Art vereinigen, und schuf in seinem Pastor fido ein tragisches, heroisches, komisches, romantisches, pastorales, jedenfalls aber sehr unregelmäßiges und monströses Drama von sehr verwickelter Intrigue. Das Tragische wird dem Ganzen besonders durch die spröde und grausame Diana eingedrückt, die hier herrscht und straft und rächt und mit ihren Büßungsgesetzen in die Hirtenwelt Furcht und Schrecken bringt. Das erstaunliche Glück, das der Pastor fido gemacht hat und welches das des Aminta noch weit überstrahlt, kann uns nicht irren, denn er fiel in das 17. Jahrhundert und hatte alle Eigenschaften, die den Geschmack am Excentrischen befriedigen können. Wenn man einige wahre und reizende Gemälde des Naturlebens und den lebhaften und beredten Dialog noch so hoch anschlägt, so liegt doch der Hauptreiz, den das Stück für das Publikum haben konnte, in den fremdartigen Zugaben, der reichen Scenerie, den vielen Chören, Spielen und Tänzen, den Wundern der Romantik, an dem rhetorischen Bombast, der Ueberhäufung von Bildern und den so beliebten Concetti und Sentenzen, woran die philosophischen Schäfer überreich sind. Guarini war ein Nebenbuhler des Tasso und wollte ihn übertreffen. Wie wenig er aber die wahre Kunst verstand, zeigt der Umstand, daß er den Tasso nicht nur in den Schönheiten, durch Ueberbietung in den glänzendsten Bildern, wodurch er sehr oft selbst in Fehler verfiel, sondern sogar auch in den Fehlern zu übertreffen sich alle Mühe gab. Dies Alles hängt übrigens schon genau mit dem bekannten Geschmack des Marino

zusammen. Zu vielen Scenen des Pastor fido hat offenbar der Aminta den Grund gelegt. In dem letztern ist die Sylvia die Spröde, die nur Gefallen an der Jagd hat, in dem erstern ists der Sylvio, der allen Angriffen der Liebe widersteht. Wenn Tasso schon wahre pastori eroici eingeführt hat, so gibt Guarini den seinigen einen noch viel heldenmäßigern Charakter, indem er die Züge dazu aus den Tragödien des Seneca nimmt. Wo Tasso reizende Bilder aus den antiken Dichtern entlehnt, da entlehnt sie auch Guarini, nur aus andern. Wie Tasso versteckt sich auch Guarini unter einen Schäferroman, um Anspielungen auf den Hof von Ferrara zu machen. Sowie aber Tasso noch in seiner glücklichsten Zeit und bei Fürsten und Frauen in hoher Gunst stand, sich also in Lobeserhebungen ergeht, so war Guarini schon enttäuscht, hatte Ferrara verlassen und gibt eine Schilderung der Leiden, die er an dem dortigen Hof durchzumachen hatte; dabei erinnert seine Satire, die manchmal beißend wird, an mehrere Satiren des Ariost, worin dieser ebenfalls sein Verhältniß zu jenem Hof schildert.

Es bleibt noch die letzte Abart des Dramas übrig, welche sich aus allen übrigen Arten zugleich entwickelt hat, nämlich die Oper, die wenigstens in ihren Anfängen noch in dieses Jahrhundert gehört. Die Oper bildete sich mit der zunehmenden Schwäche der Poesie aus und ihre ausschließliche Herrschaft im 17. Jahrhundert bezeichnet eine traurige Epoche der letztern. Ueber diese Herrschaft und ihren schlimmen Einfluß kann man sich aber nicht wundern, wenn man sieht, wie die ganze Entwicklung und die zunehmende Schwäche selbst des Volks in diese Richtung drängte. Ich verweise hierüber auf den ersten Band dieser Geschichte, Seite 318 ff. Das Lyrische war längst und ist überhaupt immer in der italienischen Poesie vorherrschend und bemächtigte sich aller Formen des Dramas. Das Romantische und Wunderbare, schon durch die Mysterien längst genährt, war durch die Epen gleichsam ein Bedürfniß geworden und trieb sein Wesen in den Allegorien und Hirtenspielen fort. Die Schausucht und Prunkliebe, ein Haupthebel der Oper, ward mit dem Reichthum und Luxus der Fürsten und dem Sinken des Geschmacks immer überwiegender; das Bedürfniß nach Abwechslung der sinnlichen Reizmittel machte schon bei den Dramen Gesang

und Tanz nothwendig. Dies Alles steigerte sich nach und nach so, daß, sobald nur die Musik mehr ausgebildet, zum Ausdruck von Ideen und Gefühlen organisirt und mehr Volkssache geworden war, alles Uebrige in ihr Gebiet gezogen werden mußte. Das Epos ging um diese Zeit in der Lyrik, das Drama in der Oper auf, und beide, lyrische Poesie und Oper, herrschten im 17. Jahrhundert.

Eine Geschichte der Musik ist hier natürlich nicht am Platze; sie ließe sich aber wol grade in Italien am besten von ihrem Anfang bis zur Oper verfolgen. Die Oper, wie alles Dramatische, hat ihren Ursprung in den Mysterien, in welche man Gesang und Tanz, Dekoration und Mimik schon von den alten heidnischen Festen und Processionen aufgenommen hatte. Wann und wie sich die weltliche von der Kirchenmusik als eine selbständige und eigenthümlicher Ausbildung fähige getrennt hat, mag wol nachzuweisen für immer unmöglich sein; denn es ist anzunehmen, daß diese Trennung ganz unbemerkt auf natürlichem Weg und nach und nach vor sich gegangen ist. Die Bildung der weltlichen Musik, des Volksgesangs, kann meiner Ansicht nach nur mit der Bildung der neuern Sprachen ihren Anfang genommen und die Entwicklung beider bis zu ihrer höchsten Organisation gleichen Schritt gehalten haben. In dem kirchlichen Element waren beide gleich mächtig, denn die christliche Gefühlsreligion stimmte ganz besonders zur Musik; in dem weltlichen aber war die Sprache einen Schritt voraus; die Musik ließ sich gern von ihr den Weg zeigen und gelangte durch sie zur Lyrik, zum Drama und Epos. Sobald die provenzalische Sprache zur Poesie organisirt war, sangen die Troubadours ihre Ballaten, Serenaten und Madrigale, und so ward auch bei den Italienern mit ihrer Sprache zugleich der Gesang Volkssache, und wäre als solche ganz anders ausgebildet worden, wenn die elende Sonettenform nicht alle Musik von der lyrischen Poesie ausgeschlossen hätte. Es ist bekannt, wie, ehe der Fremdling Petrarca jene Sonettenform kanonisirt hatte, die ersten italienischen Dichter in Neapel und Palermo ihre Lieder mit Begleitung von Instrumenten sangen; und wie sehr der Geschmack an der weltlichen Musik schon im 13. Jahrhundert verbreitet war, sehen wir an der Berühmtheit, zu welcher einige Sänger und Musiker gelangten.

Wir erinnern hier nur an den Casella, den Lehrer Dante's. Auch zu den zusammengesetzteren Aufzügen in der Carnevalszeit zu den Maifesten und andern Lustbarkeiten wurde ohne Zweifel die Musik angewandt, ja man hat den sichern Beweis, daß sie schon am Ende des 13. Jahrhunderts bei einer Art von theatralischer Darstellung diente, nämlich in dem am Hofe Karls von Anjou, Königs von Neapel, im Jahr 1285 aufgeführten Spiel: Le jeu de Robin et de Marion, das der französische Trouvere Adam de la Hale dichtete und dessen Gespräche durch Gesänge unterbrochen waren. Auch in Paris waren seit 1313 die scenischen Darstellungen mit Musik verbunden. So ward seit dem 14. Jahrhundert die Musik immer mehr für die weltlichen Belustigungen nothwendig und in diesem Charakter mehr ausgebildet. Es entstanden weltliche Musikschulen, und diese fingen sogar schon an, Einfluß auf den Kirchengesang auszuüben, der sich immer noch in der alten Weise hielt. Doch der letztere erhielt nach der Mitte des 15. Jahrhunderts einen bedeutenden Schwung, als die niederländischen Meister, besonders aus Flandern an alle italienischen Höfe gezogen wurden und dort lange Zeit, ebenso wie in Deutschland, zahlreiche Schulen gründeten. Sie gaben nicht nur der Messe eine hohe Ausbildung, sondern auch noch einmal der Aufführung der Mysterien eine große Wichtigkeit, indem diese bis zu einem Punkt gebracht wurde, von wo der Schritt bis zur Oper nicht mehr groß war. In dieser Hinsicht ist besonders die Aufführung der Mysterie Conversione di S. Paolo, 1480, von dem Kardinal Raffaello Riario in Rom zu bemerken, in welcher die Musik von Anfang bis zu Ende fast nicht pausirte und die daher großes Aufsehn machte.

Aber vor der Vollendung des letzten Schrittes zur Oper mußte die musikalische Kunst noch eine Zeit lang stehen bleiben und die völlige Losreißung der Sprache aus dem kirchlichen Element und die Ausbildung der dramatischen Poesie abwarten. Indessen hatte sie doch schon so mächtig in dem Volkssinn Platz genommen und war so wesentlich in allen Prunkaufzügen und Volksbelustigungen geworden, daß man gleichsam sieht, wie sie der Sprache in der Gestaltung des Dramas Schritt für Schritt folgt, sich bei jeder Gelegenheit mehr eindrängt und auf den Augenblick lauert, wo sie in selbständiger Ausbildung der drama-

tischen Poesie den Rang völlig streitig machen kann. Zugleich mit dem Studium, der Nachahmung und Aufführung der griechischen und lateinischen Dramen am Ende des 15. Jahrhunderts bemerken wir auch ein eifriges Studium der antiken Musik. Es bildeten sich zu diesem Zweck Akademien zu Neapel, Bologna, Mailand, Verona und andern Städten, und seitdem wurde überhaupt nichts Theatralisches gedichtet ohne vielfältige Einmischung der Musik, bis endlich die Musik der Haupttheil und der Zweck dieser Dichtungen wurde. Sie begleitete zuerst die Chöre in den Trauerspielen, selbst schon in dem 1482 in Mantua aufgeführten Orfeo des Poliziano, den man kaum als das erste Trauerspiel erwähnen darf. Wie vorherrschend nun gleich die Musik geworden war, sieht man daraus, daß in den Lustspielen, in welchen nie Chöre vorkamen, doch zwischen den Aufzügen mancherlei Lieder gesungen wurden, die man entweder mit dem Inhalt des Stücks in Verbindung brachte, oder die demselben ganz fremd waren und aus welchen dann nach und nach wieder ganz selbständige kurze Zwischenspiele, Intermezzi, entstanden. Für wie wichtig diese Lieder gehalten wurden, ersieht man aus den Briefen des Machiavell, der für die Aufführung seiner Mandragola Mühe genug hatte, die berühmte Barbara mit ihren Sängern zu werben, und seinen Freund Guicciardini bittet, sie mit seinen Knechten und Pferden abholen zu lassen. Diese Lieder waren anfangs mehrstimmige Madrigale, deren Verse sich über den Inhalt des beendigten Aufzugs verbreiteten; Machiavell legte meistens auch noch moralische Sentenzen hinein, so auch Gelli in seinem Lustspiel l'Errore. Jemehr aber das Romantische und Phantastische Eingang fand, destomehr wurden die Intermezzi mit prächtigen Dekorationen, Wundern und Verwandlungen zusammengesetzt. Cecchi läßt in seiner Komödie il Donzello die Chöre von der Jugendgöttin Hebe und vier florentinischen Junkern der Ritterzeit aufführen. In desselben Lustspiel lo Spirito singen phantastisch gekleidete Träume, Chimären und Geister die Madrigale in den Zwischenakten. Die wunderlichen Intermezzi in der Donna costante des Borghini sind schon erwähnt worden. Noch viel vorherrschender wurde die Musik in den Hirtendramen, wo nicht nur Chöre und Intermezzi, sondern auch mitten in den Scenen einzelne Gesänge vorkommen. Schon

in dem Sacrifizio des Beccari ſang der Oberprieſter und begleitete ſich ſelbſt auf der Lyra. In Taſſo's Aminta waren nicht nur wie im Pastor fido Chöre, ſondern Taſſo dichtete dazu auch noch vier Intermedii, welche nach Fontanini bei der prunkvollen Aufführung des Aminta in Florenz vor dem Großherzog Ferdinand geſungen wurden, und welche der Jeſuit Erasmo Marotta in Muſik ſetzte. In dem erſten ſingt Proteus mit den Seegöttern ein Chor; das zweite iſt eine Hymne auf den Amor; im dritten führen die Götter und Göttinnen einen Tanz auf, und im vierten gibt Pan den Zuſchauern den Abſchied. Dies hatte indeſſen noch einen gewiſſen Zuſammenhang. Luigi Groto ging aber in der Mythologie viel weiter; die Anbringung der Muſik war der Hauptzweck, die Art und das Mittel dazu brauchte nicht viel Sinn zu haben. In ſeiner Caliſto ſangen im erſten Intermedio die drei Grazien, im zweiten vier Schwäne, im dritten alle Bäume auf der Scene und im vierten gar die Wolken eine Canzone. — Solche Intermezzi beſtanden aber nicht immer bloß aus einzelnen Chören, ſondern hatten auch unter ſich einen Zuſammenhang und bildeten neben dem Drama ein Ganzes, und konnten auch von dem Drama getrennt gegeben werden. Beſonders großartig, wenn man die Beſchreibungen lieſt, waren ſolche Darſtellungen, die zu Ehren der Fürſten, meiſt an Hochzeitsfeſten, gegeben wurden. Die Anwendung mythologiſcher Perſonen gab ebenſowohl Veranlaſſung zu ſchmeichelhaften Anſpielungen als zur Entfaltung großer Pracht in den Dekorationen und Kunſt in den Maſchinerien. Ein früher bemerkenswerther Verſuch unter vielen andern dergleichen Darſtellungen in Rom, Ferrara und Florenz war das mythologiſche Schauſpiel, welches Bergonzo Botta, ein Edelmann aus Tortona, 1488 dem jungen Herzog Galeazzo Visconti und deſſen Gemahlin Iſabella von Aragonien gab; alle Götter, Göttinnen und Helden der alten Fabelwelt erſchienen nach einander und ſangen den Herrſchaften ihre Huldigungen. Florenz ging aber auch hierin den andern Städten voran, und nichts übertrifft die Pracht, die bei ſolchen Aufführungen zu Ehren der drei erſten Großherzoge von Toscana angewandt wurde. Ich führe dieſe Feſtſpiele hier kurz an (nach Ginguené, der ſie aus den gleichzeitigen Quellenſchriften genommen hat), weil ſie zur Charakteriſtik der Zeit und des Geſchmacks

und zur Geschichte des Theaters wichtig sind. Bei der Hochzeit des Cosimo I. mit der Eleonora von Toledo 1539 wurden an zwei Abenden hinter einander Darstellungen gegeben. In der ersten erschien in einem prunkvollen Aufzug Apollo und die neun Musen, alle mit ihren Attributen geschmückt. Apollo sang einige Stanzen zu Ehren der zwei Vermählten und die Musen antworteten darauf in einer neuntheiligen Canzone. Dann erschienen nach einander die personifizirten Städte Toscanas, Florenz, Pisa, Arezzo, Volterra, Cortona, Pistoja, jede von den Nymphen und Göttern der Flüsse umgeben, welche ihr Gebiet durchströmen; jede sang mit ihrem Chor eine Strophe zum Lob der Vermählten. Den zweiten Abend füllte eine Komödie aus, in welcher das Bedeutendste die fünf unter sich im Zusammenhang stehenden musikalischen Intermezzi waren. Zuerst erschien die Aurora auf ihrem Wagen und weckte mit ihrem Gesang die Hirten, Nymphen, Vögel und die ganze Natur auf. Dieser Gesang der Aurora war nach der Festbeschreibung von einem Clavicembalo (einem von den jetzigen Clavieren verschiednen Instrument), von einer Orgel, einer Flöte, Harfe, dem Gesang der Vögel und einer Viole begleitet und soll eine erstaunliche Wirkung gemacht haben. Dann erhob sich die Sonne langsam am Himmel und bezeichnete Akt für Akt die Zeit des eingebildeten Tages, während welcher das Schauspiel vorging. Jedes Intermezzo bezog sich auf eine dieser Tageszeiten. Am Ende der Komödie führte die Nacht den Schlaf auf und sang, von vier Hörnern begleitet, so angenehm, „daß, um nicht das ganze Publikum einzuschläfern, man noch eine Schaar Bacchanten und Satyrn erscheinen ließ," welche fröhlichwilde Gesänge und Tänze aufführten. — Die Hochzeit des Großherzogs Francesco mit der Bianca Capello wurde nicht weniger glänzend mit Gesang und Schauspiel gefeiert. Neben den Turniren im Hof des Palastes Pitti und mythologischen und geschichtlichen Aufzügen, prachtvollen Dekorationen und Verkleidungen wurde auch Poesie und Musik in Bewegung gesetzt. Die Nacht sang auf ihrem Wagen, in dessen Innerm ein ganzes Orchester eingeschlossen war, während sie selbst sich auch auf einer Violine begleitete. Dann erschien die Venus auf der Seemuschel, begleitet von singenden Amorn; sie bestellt bei den Cyclopen Waffen für ihre Günstlinge, und diese sangen, als die

Waffen fertig waren, einen wilden Chor auf die Helden. — Das dritte für die Geschichte der Oper wichtigste Fest, wobei der Graf Bardi thätig war, wird später erwähnt werden.

Da die Musik auf diese Art eine Hauptstelle unter den Künsten erhalten hatte, so mußte nun ihre völlige Ausbildung auch schnell von Statten gehen. Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts herrschten noch die niederländischen Meister und hatten sich in der Kirchenmusik, besonders der Messe, unter den Italienern berühmte Schüler wie Animuccia, Nanini u. s. w. gebildet, bis endlich Palestrina als Reformator in der Musik auftrat und ein Muster in dem großartigen und gefälligen Styl gab. Der weltliche Gesang ging immer der Kirchenmusik auf der Spur nach und eignete sich die Verbesserungen in derselben für seinen Kreis an. Ein großer Schritt war durch die Einführung des einstimmigen Gesangs geschehen, der besonders durch den Choral der Lutheraner angeregt war, und sobald die Musik aus den Fesseln der Niederländer befreit war, bildete sie sich auch bald ihre drei Hauptstyle aus. Wir unterscheiden hier schon den lyrischen Styl in den Canzonen, die in den Intermezzi immer arienmäßiger wurden, den dramatischen Styl, der sich in den Chören der Trauerspiele und in den Hirtendramen ausbildete, und den epischen Styl, der sich aus den Messen und andrer Kirchenmusik entwickelte. Die beiden letztern, der dramatische und epische Styl, waren vollendet, sobald die Musik soweit organisirt war, daß sie sich genau mit der Poesie in dem erzählenden Styl und dem Dialog vereinigen konnte; und dies geschah, sobald das Recitativ erfunden war. Sogleich waren dann auch jene beiden Style in der Oper und im Oratorium für immer festgestellt. Diesen letzten Schritt that der berühmte römische Compositeur Emilio del Cavaliere, seit 1570 als Capellmeister in Florenz angestellt. Er setzte zwei Hirtendramen, von einer gewissen Laura Guidiccioni gedichtet, la Disperazione di Sileno und il Satiro, ganz in Musik, und soll die einzelnen Canzonen, Chöre und Madrigale schon durch völlige Recitative verbunden haben. Derselbe Componist machte auch den ersten Versuch im Oratorium durch sein Werk l'Anima e corpo (in Rom 1600 aufgeführt). Dies war freilich, da Tanz und Costüm noch nicht ausgeschlossen war und man sich kaum von der

Form der Mysterien zu trennen wagte, noch ein roher Versuch im Oratorium, welches aber doch nach diesem Vorgang kaum 50 Jahre später schon völlig ausgebildet war.

Ein berühmter Name in der Geschichte der Oper ist der des Grafen Giovanni Bardi di Vernio in Florenz, ein in der alten Literatur sehr gelehrter Mann, Mitglied mehrerer Akademien und besonders eifriger Freund der Dichtkunst und Musik. Er versammelte in seinem Haüs eine Gesellschaft von Gelehrten und Künstlern, worin besonders an der Vervollkommnung der Musik gearbeitet wurde. Zu dieser Gesellschaft gehörten auch Giulio Caccini, ein damals berühmter Sänger und Componist, und Vincenzo Galilei, der Vater des Astronomen und Verfasser eines theoretischen Werks über die Musik. Den Hauptimpuls gaben die gemeinschaftlichen Forschungen über die alte Musik und die Bestrebungen, dieselbe in den Chören der Trauerspiele wieder herzustellen. Man machte verschiedne Versuche und Compositionen zu diesem Zweck. Aber der bisher üblichen Madrigalenmusik entgegen drangen die Dichter und Sänger, besonders Caccini, auf einstimmige, von wenigen Instrumenten begleitete Gesänge. Der Letztere componirte sich selbst mehrere solche einstimmige, auch recitirende Gesänge, wie die Episode vom Grafen Ugolino in Dante's Inferno und einige Klagelieder des Jeremias und trug sie in einer jener Gesellschaften mit großem Beifall vor. Nachdem der Graf Bardi im Jahr 1585 für die Vermählung der Virginia de' Medici mit Don Cesare d'Este sein Lustspiel Amico fido hatte aufführen lassen, zu dessen glänzenden Intermezzi die Meister Alessandro Strigio und Cristoforo Malvezzi die Musik componirten, erhielt er mit seiner Gesellschaft vier Jahre später endlich Gelegenheit, jene vorhergegangenen Versuche im Großen auszuführen. Der Großherzog Ferdinand verlangte zu seiner Hochzeit das nämliche Lustspiel, aber neuere und noch prunkvollere Intermezzi, und das Ganze sollte der Graf Bardi leiten. Dieser nahm dazu die berühmtesten Dichter, Musiker, Baumeister und Maler zu Hülfe. Am wichtigsten für uns ist das dritte Intermezzo, zu welchem Ottavio Rinuccini die Verse machte und Bardi mit Luca Morenzio die Musik componirte. Es hieß Combattimento d'Apolline col Serpente und stellte den Kampf des Apollo mit dem Drachen Python

vor. Es wechseln darin einstimmige und vierstimmige Sätze mit Chören ab, und das Ganze machte sowol wegen der Neuheit als wegen der entfalteten Pracht ein erstaunliches Aufsehen.

Bardi ging bald darauf nach Rom, Caccini folgte ihm, die Versuche wurden mit Rinuccini und dem Componisten Peri in dem Hause des Jacopo Corsi, eines florentinischen Edelmanns, eifrig fortgesetzt. Die Erfindung des Recitativs wurde benutzt, und so kam nach mancherlei Studien und Uebergängen ein Hirtendrama in Musik zu Stande, welches gewöhnlich als die erste Oper bezeichnet wird. Dies ist die Dafne des Rinuccini, in Musik gesetzt von Caccini und Peri, und zum erstenmal 1594 im Haus des Corsi aufgeführt. Die Dichtung enthält nichts Besonderes als reine, musikalische Verse, und das ganze Orchester bestand aus einem Clavicembalo, einer großen Zitter, Viola da Gamba und ein paar Flöten. Den Prolog singt Ovid, aus dessen Metamorphosen der Inhalt des Stücks genommen ist. Ein Chor von Hirten und Nymphen drückt seine Furcht vor dem Drachen Python aus und fleht die Götter um Beistand gegen denselben an. Apollo antwortet ihnen durch ein Echo:

Coro. Ebra di sangue in questo oscuro bosco
Giacea pur dianzi la terribil fera. Era.
Dunque più non attosca
Nostre belle campagne: altrove è gita? Ita.
Fara ritorno più per questi poggi? Oggi.
Oimè! chi n'assecura,
S'oggi tornar pur deve il mostro rio? Io.
Chi sei tu, che n'affidi, e ne console? Sole.
Il Sol tu sei? tu sei di Delo il Dio? Dio.
Hai l'arco tuo per ferirlo, Apollo? Hollo.
S'hai l'arco teco, saetta infin che mora
Questo mostro crudel, che ne divora.

Hier erscheint Apollo auf der Bühne, tödtet den Drachen und beruhigt in einer Arie den Chor, der eine Hymne zu seinem Lob singt. Noch übermüthig von seinem Sieg, neckt Apollo den kleinen Amor, der auch mit Pfeilen bewaffnet in Begleitung der Venus auftritt. Dieser droht ihm mit schwerer Rache und der Chor bestätigt die Macht des Amor durch mehrere Beispiele. Apollo erfährt bald die Wirkung der Drohung. Er sieht die

Dafne, faßt eine heftige Leidenschaft zu ihr und verfolgt sie, da sie ihn verschmähend entflieht. Bald darauf erzählt ein Bote die schreckliche Verwandlung der Jägerin und Apollo macht seinem Schmerz in einer langen Arie Luft. Sehr schön sind die Verse des Schlußchors [1]).

Hiermit war die Oper vollständig geregelt, ihr Sieg über alle andre Schauspiele entschieden und die Musik für lange Zeit vorherrschend. Sie zog nun sogleich alle Formen des Dramas in ihr Gebiet. Das Hirtendrama hatte den Anfang gemacht; gleich nach ihm, oder, wie Einige wollen, zugleich mit ihm entstand auch die komische Oper. Orazio Vecchio aus Modena, Dichter und Musiker, wird als der erste Verfasser einer komischen Oper genannt. Sein Anfiparnasso kam 1597 in Venedig im Druck heraus, war aber schon einige Zeit vorher aufgeführt worden. Obgleich Text und Musik nicht sonderlich viel werth waren, so beweist der unerhörte Beifall, mit welchem die Oper aufgenommen wurde, daß der Verfasser ganz richtig den Geschmack des Publikums traf oder sich wol eigentlich nur von der Richtung der Zeit leiten ließ, als er die Personen und Intriguen der Kunstkomödie in seine Oper herüberzog und die burleske Freiheit

---

1) Er fängt an:

Bella Ninfa fuggitiva,
Sciolta, e priva
Del mortal tuo nobil velo,
Godi pur pianta novella
Casta e bella,
Cara al mondo, e cara al Cielo.
Tu non curi e nembi e tuoni;
Tu coroni
Cigni, Regi, e Dei celesti;
Geli il Cielo, o 'nfiammi e scaldi,
Di smeraldi
Lieta ogn'or t'adorni e vesti.
Godi pur dei doni egregi,
I tuoi pregi
Non t'invidio e non desio;
Io, se mai d'Amor m'assale
Aureo strale,
Non vo' guerra con un Dio. ect.

derselben noch unendlich übertrieb. Er führte nicht nur den Pantalone, Arlecchino, Brighella, den renommirenden Spanier, hier Capitän Cardone genannt, sondern auch Franzosen und Juden ein, und nicht nur die verschiednen italienischen Dialekte, sondern auch ein mit fremden Sprachen wie der französischen, spanischen und selbst hebräischen gemischtes Patois kommt in den Dialogen vor[1]). Es ist billig zu zweifeln, ob die Musik damals

1) Man lese z. B. den karikirten Wechselgesang zwischen dem Diener Francatrippa und den Juden, bei welchen jener einige Sachen verpfänden will: der Diener klopft an die Thür:

Tich, tach, toch,
Tich, tach, toch,
O Hebreorum gentibus!
Sù prest; avri sù, prest.
Da hom da ben, che tragh zo l'us.

Ebrei. Ahi Baruchai,
Badanai, Merdochai,
An Biluchan, cher milotran:
La Barucabà. ect.

Oder das Duett zwischen dem Spanier und der Isabella, das eine ganz eigne Liebeserklärung ist:

Isab. S'agli archibugj ed alle colubrine
Sete uso a far gran core,
Perchè temete poi scherzi d'amore.

Cap. Perchè todo vince amor.

Isab. Amor non so, ma voi ben mi vinceste,
Quando vi fei signore
Di questa vita mia, di questo core.

Cap. Decidme, mi signora,
Di quien estas tetiglias?

Isab. Del capitan Cardon.

Cap. Y los oscios, y las orescias?

Isab. Del capitan Cardon.

Cap. Y el rostro, y las narices?

Isab. Del capitan Cardon.

Cap. La fruente y la cabezza?

Isab. Del capitan Cardon.

Cap. Y la capegliadura?

Isab. Del capitan Cardon.

Cap. Los dientes y los labios?

Isab. Del capitan Cardon.

Cap. La vida y el corazon?

schon im Stande war, die Ungereimtheiten des Textes zu verbergen, aber aus den Texten des folgenden Jahrhunderts geht hervor, daß die Poesie immer mehr Nebensache wurde, und die Oper machte damals ihr Glück so gut wie heutiges Tages manche elende Oper, in welcher sogar auch noch die Musik neben der Maschinerie und den Dekorationen Hauptsache ist. Im Jahr 1600 wurde endlich auch noch die Tragödie zur Oper gemacht und hiermit fängt eigentlich die wahre Geschichte dieser Dramengattung an. Zu der festlichen Vermählung Heinrichs IV. von Frankreich mit Maria de' Medici dichtete Rinuccini seine Euridice, tragedia per musica, in 5 langen Akten, zu welcher Peri den größten Theil der Musik, Caccini und Corsi einige Madrigale und Chöre componirten. Diese und die, acht Jahre später auch von Rinuccini gedichtete, von dem Florentiner Claudio Monteverde in Musik gesetzte und zuerst in Florenz aufgeführte Oper Arianna waren die glänzendsten Kunstprodukte in der ersten Zeit des 17. Jahrhunderts, welche alle andern Künste in den Schatten stellten. Monteverde reiste in allen Städten Italiens herum, um die Aufführung seiner Oper zu dirigiren, setzte ganz Italien in Enthusiasmus und ward in Venedig zu der höchsten Stelle, die dort ein Musiker erhalten konnte, erhoben, zu der des Kapellmeisters zu S. Marco.

Der Herrschaft der Oper, die sich nun in ganz Italien ausbreitete, ging das Sinken der dramatischen Poesie von der relativen Höhe, die sie bis dahin einmal eingenommen hatte, allerdings parallel. Aber man thut Unrecht, wenn man behauptet, die Oper habe das Trauerspiel verdorben. Es war eine weit tiefere Ursache, welche zu gleicher Zeit die Oper so sehr hob und das Trauerspiel sinken ließ, und diese Ursache ist aus allem Vorhergehenden klar geworden. Es trat eine allgemeine Schwäche gegen das Ende des Jahrhunderts ein. Alles, was eine neue Spannkraft geben konnte, besonders der Kampf des erwachten religiösen Gefühls und der Vernunft gegen hierarchische und

---

Isab. Del capitan Cardon.
Cap. O muy contiento!
O muy tam bien amado!
Y de nei dama muy avventurado!

politische Unterdrückung war in Italien glücklich beseitigt worden, während auf der andern Seite zugleich dem Luxus alle Freiheit und Aufmunterung gegeben wurde, seine einschläfernde und geisttötende Wirkung auszuüben. Die Macht des Gedankens wich der der Form, und wir bemerken diese letztere sogar bis in dem Suchen nach Manier und nach den beliebten Concetti, von welchen kein Dichter jener Zeit frei war. Die zunehmende Schwäche läßt sich überhaupt an der Geschichte des Dramas ganz deutlich beobachten, in der Tragödie an dem Mangel aller nationalen Grundlage, in der Komödie an dem Sieg der Gelehrten, dann überhaupt an dem ängstlichen Suchen von hundertmal gebrauchten Stoffen und Formen, an den sklavischen Nachahmungen, an der Ueppigkeit, an der vorherrschenden Rhetorik, die zuletzt in Lyrik ausartet, an dem immer mächtiger werdenden Element, das die Musik herüberzieht und ihr eine unumschränkte Macht in dem Drama gibt. Das Trauerspiel war schon vor der Oper auf schlechtem Weg und in einem krankhaften Zustand, und hätte auch ohne die Erfindung der letztern dem Hang zu betäubendem Sinnengenuß weichen müssen, der die prunkvollen Aufzüge, in welchen Baukunst, Mechanik, Malerei und Musik ihre besten Kräfte vereinigten jenen ganz mißglückten Nachahmungen von Kunstprodukten einer andern Zeit und eines andern Geschmacks weit vorzog. Einen unverkennbaren Einfluß hatte aber die Herrschaft der Musik auf die Sprache, wobei übrigens auch am meisten die allgemeine Schwäche wirkte, welche der Musik eine zu große Wirkung einräumte. Die an sich schon weiche Sprache wurde noch immer weicher, lyrischer, für ihre Verbindung mit der Musik passender gemacht, die ersten Dichter Italiens studirten an der Vervollkommnung des musikalischen Rhythmus. Nicht die lyrische Kraft und Begeisterung der Dichter gab ihren Versen den Schwung und die Melodie, sondern die Sprache wurde erst durch ihr Anschmiegen an die Musik hierzu organisirt, und dies wirkte dann zurück auf die Dichter, welche hiernach mancherlei neue Reimarten versuchten. Am auffallendsten zeigt sich diese immer gesteigerte Formherrschaft noch in den Bekenntnissen des Metastasio über seine unendlichen Bemühungen in dieser Hinsicht.

Kapitel 3.

Lyrische Poesie.

Wir können leider nicht anders sagen, als daß der allgemeine Mangel an Kraft in der italienischen Lyrik noch viel sichtbarer ist, weil diese nicht wie die Dramatik und Epik an einem fremden äußern Gegenstand arbeitet, sondern weil in ihr der Dichter sich selbst und seine innerste Empfindung geben soll. Die Lyrik offenbart uns am deutlichsten das menschliche Gemüth, in ihr tönen die mannigfaltigsten Zustände der Individuen, die Stimmungen ganzer Völker und die stürmenden oder sanften Bewegungen der wechselnden Zeit wieder. Sie soll allein der Ausdruck des Herzens sein, ohne den Verstand zu Hülfe zu nehmen, und zwar der Ausdruck einer leidenschaftlichen Regung, von der das Herz ganz erfüllt ist. Für solche Zustände ist nun freilich der eigentlichste Ausdruck der Gesang, zu welchem bei lebhaftern Völkern noch der Tanz kam. Sollen dafür Worte gebraucht werden, so werden sie durch ihre Verbindungen, durch den harmonischen Fall der Versmaße, den Klang der Reime, die abwechselnde Länge und Kürze der Verse die Musik zu ersetzen suchen. Die echteste Form der Lyrik ist also in der Volkspoesie das einfache Lied, in welchem Wort und Musik zugleich aus dem vollen Herzen strömt, und in der höhern Poesie die Ode, welche durch die Freiheit der Form jedem Ausbruch des gesteigerten Gefühls genügt und durch die Fülle des Wortklangs die Musik ersetzt. Es ist indessen nicht zu leugnen, daß es für das volle Herz in der Sprache keinen ausschließlichen Ausdruck gibt, da dabei immer der Verstand thätig sein muß; die Gedichte können sich nur mehr oder weniger entfernt die lyrische Natur aneignen. Denn sollen die Gefühle in Worten ausgedrückt werden, so ist dabei, wenn auch die Natur der Sprache und die Macht des Dichters über dieselbe der Regellosigkeit und Mannigfaltigkeit der hin und herwogenden Gefühle noch so vortrefflich nachgibt, doch gleich dem Verstand eine gewisse Macht gegeben, die er, besonders wenn das Gedicht sich einmal über das Volkslied erhebt, mehr oder weniger benutzt und geltend

macht; und selbst dem Dichter unbewußt verbindet sich die verständige Betrachtung, die logische Ordnung mit der Empfindung, und der Schwung der Leidenschaft sinkt dann leicht zu dem ruhigen elegischen oder didaktischen Ton herab. Will der Dichter dies vermeiden, so hält er sich mehr an den äußern Gegenstand, der seinen Affekt erregt hat, und wird dann entweder erzählend oder beschreibend, nicht sowol, um sein eignes Gefühl auszudrücken, als um in dem Leser ein ähnliches Gefühl zu erwecken. Wenn wir die besten Dichter in ihren lyrischen Erzeugnissen betrachten, so sehen wir dieses beständige Sinken des Flugs, das Kämpfen dagegen und Sicherheben.

Es kann also nur von einer relativ selbständigen Lyrik die Rede sein. Ihr Gegenstand ist das eigne innerste Gefühl des Dichters, von dem er ganz erfüllt sein muß und das überströmen soll in einer idealen Kunstform. Es gibt daher keine traurigere Dichtart als die Lyrik, wenn der Dichter von seinem Gefühl nicht ganz erfüllt und hingerissen ist und daher der Verstand zu viel aushelfen muß. Der Dramatiker und Epiker hat mehr einen äußern Stoff poetisch zu behandeln, an den er von Außen schaffend und ordnend geht, den er idealisirt, in dem man ihn selbst nie erblicken soll. An diesem äußern Stoff kann er sich selbst Kräfte und Nahrung sammeln, oder auf die Form seine Kraft verwenden, wodurch, wenn der Stoff an sich ein Interesse bietet, immer schon ein künstlerisches Gebilde hervorgeht. Der Lyriker aber, wenn er in seiner relativen Selbständigkeit bleibt, muß soviel als möglich sich selbst geben. Je größer seine poetische Kraft ist, desto mehr wird er bei dem anregenden Stoff bleiben, aus dem er Nahrung und Begeisterung zieht; je weniger Kraft er hat, desto schneller und häufiger wird sein Gefühl zum Gedanken herabsinken, sein Gebilde wird ein logisches werden, woran hauptsächlich der Witz arbeitet und eine kranke Empfindung wird sich von der Didaktik beherrschen lassen. Wir dürfen nach dem Obengesagten noch hinzusetzen, daß, wenn Nachahmung, Entlehnung und Benutzung fremder Gedanken, Erzählungen und Bilder der Epik und Dramatik an sich nicht grade Eintrag thut, weil die Verschiedenheit der äußern Stoffe auch eine Verschiedenheit der Anwendung jenes fremden Eigenthums bedingt, die Lyrik dagegen ihrer Natur nach am wenigsten nachahmen, fremde

Gefühle, Leidenschaften, Bilder u. s. w. copiren darf, sondern durchaus originell sein muß.

Die Lyrik ist also eins der besten Kriterien für die Kraft eines Volks und einer Zeit. Sie wird nicht grade die einzelnen Fakta, die eine große Zeitepoche hervorrufen, die ein ganzes Volk auf eine gewisse Höhe stellen, in sich fassen und behandeln, denn das thun die andern Dichtarten; aber sie wird in jedem Einzelnen die Gefühle wiedertönen lassen, die eine ganze Zeit in Bewegung setzen, man wird aus dem erhabnen oder sinkenden Flug der echten Lyrik die gesunden oder krankhaften Zustände eines Volkes abmessen können. Was kräftige Völker besonders beschäftigt, ihr Gesammtgefühl besonders anregt, sind große Thaten, allgemeine Unternehmungen und die großen Wirkungen der Religion auf die Nationalität. Ihre Lyrik, die sich auf solchem Boden nährt, wird daher nicht nur immer ins Epische hinüberstreifen, sondern bald ganz in dem Epos aufgehen, je mehr das durch die Thaten angeregte Gefühl sich in dem dichterischen Bewußtsein ordnet und aufklärt. Wir sehen solche epische Elemente bei den alten griechischen Lyrikern um Homer, eine ähnliche Kraft und Anregung zu den Zeiten des Pindar. Auch die spanische Lyrik wurde von einer Heldenzeit bewegt, die uns in den alten Romanzen entgegenglänzt, und unter den germanischen Völkern hat sich aus den Volksliedern mehr als Ein Heldengedicht entwickelt. Aber ein Zeichen der Schwäche ist es, wenn die Poesie überhaupt den lebendigen äußern Gegenstand verliert, wenn sie subjektiv wird, wenn das Lyrische und Musikalische über dem Plastischen vorherrscht, wenn die lyrischen Gefühle nicht durch Thaten angeregt werden, sondern durch ruhige Betrachtungen innerer Seelenzustände, nicht durch befriedigten Thätigkeitstrieb, sondern durch unruhige Sehnsucht und krankhaftes Verlangen; wenn also die lyrische Poesie in das Verständige und Didaktische oder das Leidende und Elegische verfällt. Dies that sie (den Catull ausgenommen) schon bei den Römern, die ihre Poesie überhaupt durch Erobern dann erhalten hatten, als ihre eigentlich römische Natur untergegangen war; dies that und thut sie bei uns Deutschen in verschiednen Perioden der Schwäche, und dies that sie vornehmlich bei den Italienern, die ihre Poesie auch von fremden Völkern, aber ohne Eroberung erhalten hatten. Daher

ist dort ein regelmäßiger Entwicklungsgang nicht zu bemerken. Zu einem großen Theil ihrer Dichtarten bahnte ihnen der Verstand und die Wissenschaft den Weg; sie sind also nur äußerlich in Besitz genommen. Keine einzige fast besteht daher ganz rein für sich, sondern sie sind ein Gemisch von mancherlei Elementen, und alle haben wenigstens den Anstrich der Gelehrsamkeit. Dem Epos der Italiener, wenn man überhaupt von einem solchen reden kann, ist keine epische Lyrik vorangegangen, kein Lyriker hat sich an das Epische angeschlossen. Dieses war auch ungeachtet der unzähligen Epen viel zu schwach, und wir erkannten diese Schwäche schon an dem Einmischen und theilweise Vorherrschen lyrischer und didaktischer Elemente. Die Italiener haben vor ihrem Epos schon von den Römern die Idylle, Satire, das Lehrgedicht entlehnt und in der Form vollendet. Die überwiegend wissenschaftliche Richtung, der sie diese Erwerbung verdanken, brachte sie in ihrer frühen Verstandesreife auch in der Lyrik von allen epischen Anhaltspunkten ab, gab dem Gedanken, der Betrachtung mehr Raum und trieb sie in idyllischen, didaktischen, epigrammatischen, satirischen und elegischen Elementen umher. Sie gerathen selten in Beschreibungen, ohne eine Betrachtung, eine Sentenz daran zu knüpfen, und sowie die Ecloge, ebenso mußte auch die lyrische Form bald zu allen Spielereien des Witzes dienen.

Wie sehr steht die italienische Lyrik schon gegen die provenzalische zurück. Unter den Provenzalen ist weder Epos noch Drama entstanden, aber die Elemente zu beiden finden sich sehr häufig bei ihnen, und viele Dichter schlossen sich ganz an das Epische an. Sie waren von den Bretonischen Heldensagen durchdrungen und hatten sie zum Nationaleigenthum gemacht. Wie oft sehen wir bei ihnen Anspielungen, Gleichnisse, Bearbeitungen aus den Fabelkreisen ihrer nördlichen Nachbarn, wieviel epische Elemente, ritterlichen und kriegerischen Geist in ihren Kampfliedern, wie oft streifen ihre echt nationalen politischen Sirventes in das epische Gebiet hinüber. Schon der volksthümliche Geist, der ihre Lyrik größtentheils durchweht, weist auf eine Anlage zum Epos hin; dies und die ganze Mythologie aus den Ritterepen, die sie zu poetischer Verarbeitung als national, allbekannt und verständlich in ihre Lieder aufnahmen, gibt ihrer Poesie die

besondere Lebendigkeit und Frische. Wie kalt und todt erscheinen dagegen die Dichter des 16. Jahrhunderts, die sich dem Drängen ihrer Zeit und allen nationalen Bewegungen verschlossen und welchen eine tiefe Gelehrsamkeit und ein mühsames Studium die poetische Anregung, die Ausschmückungen, Anspielungen, die ganze Form und das Leben aus einer fernen unverständlichen Zeit herbeischaffen mußten.

Wie die Italiener mehr eine Poesie des Verstandes als des Herzens hatten, so könnte man zuweilen auch fast von den Provenzalen sagen. Ihre Liebe zeigt sich oft mehr als eine poetische denn als eine natürliche. Aber daß sie bei diesen Dichtern doch auch echte Herzensangelegenheit war, beweist die Art, wie sie dieselbe auffassen und darstellen. Man könnte fast sagen, daß sie gleichsam das ganze Leben der Liebe zu einem Epos gestalteten. Sie ist ihnen der Quell der Humanität, die Schöpferin des Menschenadels. Sie lebten diese Liebe ganz durch mit allen Genüssen, Leiden und Gefahren. Sie schildern gern das Glück derselben, wobei sie ihre Gleichnisse und die anschaulichen Verkörperungen ihrer Gefühle aus den Epen holen, ergehen sich gern in Betrachtungen der Liebe und ihres Charakters und daraus zu ziehenden praktischen Vorschriften. Unter die Haupttugenden der Liebenden rechneten sie Verschwiegenheit, ein Beweis, wie gut sie sich auf die Innigkeit dieser Leidenschaft verstanden. Ueberhaupt enthalten ihre Gedichte so viele Beweise, daß die Sänger in der Liebe glücklich waren, und so viele charakteristische Züge echter und wahrer Liebe, daß diese ihrer poetischen nothwendig zur Grundlage dienen mußte und auch oft an die Stelle derselben trat. So läßt sich allein auch der Reichthum an schönen Formen, die Kraft und Wahrheit und naive Innigkeit in ihrer Poesie erklären, mochten sie nun ihre Freude und Lebenslust in Canzonen, Pastorellen, Serenaten, Briefen, Sirventes, oder ihren leidenschaftlichen Schmerz und ihre Trauer in den erhabensten Tönen ihrer Klagelieder ausströmen. Und wenn man bei ihnen auch eine gewisse Einförmigkeit der Behandlung verschiedner Gegenstände, überhaupt die Spuren der Einseitigkeit und Beschränktheit wahrnimmt, worin die Hierarchie seit Jahrhunderten alle Geister niederzuhalten wußte, so gibt ihre rege Theilnahme an allen politischen Verhältnissen, ihr geistiger Kampf

gegen die Mißbräuche der Kirche, ihre Thatkraft, die mit der Poesie immer lebendig vereint blieb, ihrer Lyrik einen unendlichen Vorzug vor der des 16. Jahrhunderts. Sie standen auf der Höhe aller Fragen, welche das geistige und materielle Interesse der Völker lebhaft beschäftigten, und ihre Lyrik verbreitete sich über alle menschlichen Beziehungen. Sie waren wol die ersten, die die Narrheit der Kreuzzüge, ihren unpraktischen, unerreichbaren Zweck, die Spekulationen der Kirche dabei einsahen, und von diesen Lichtpunkten aus für die Befreiung der Geister im Gefolge ihrer Vantadours und Marcebruns gegen die Anmaßungen der Geistlichen muthig kämpften. Eben so stark wie ihre eignen Liebesangelegenheiten beschäftigten sie die Kämpfe ihrer Nachbarn gegen die Mauren, und sie wehrten sich mit gleicher Kraft gegen ihre politischen Unterdrücker vom Norden wie gegen die verbrecherischen Ketzergerichte.

Von allem dem ist bei den Italienern des 16. Jahrhunderts wenig zu finden. Wir haben schon bei dem Epos und Drama nachgewiesen, wie die geistige und politische Schwäche der Nation immer verderblicher wurde, wie bei solcher Verfassung das Epos fast in der Lyrik aufging, das Drama dafür theils in seinen unendlichen Beschreibungen und Erzählungen ganz epische Elemente aufnahm, theils sich in einer kraftlosen Rhetorik verlor. Was läßt sich von der Lyrik erwarten, wenn diejenigen Dichtarten, die sich an lebendige Stoffe, an Thaten halten sollen, in ihr Gebiet herabsinken? Sie ist eben auch gesunken, und an ihr sieht man, wie überhaupt in der damaligen Poesie die rechte Haltung, Klarheit, Selbständigkeit verloren ging, wie die Gelehrsamkeit nur magre unfruchtbare Stoffe herbeizog und, da sie in der Lyrik natürlich nirgends ausreichte, den Geist und Witz an der gekünstelten Form festzuhalten suchte. Um ein neues Leben in alle Verhältnisse, in die Gesinnung und die Bestrebungen zu bringen, hätte gegen die Elemente, die hauptsächlich die Formherrschaft begründeten und damit die Einschläferung und Erstarrung des Volks hervorbrachten, der Hauptkampf geführt werden müssen. Ein regeres und reineres Religionsgefühl hätte in allen Beziehungen eine ungemeine Keimkraft erweckt und das abgestorbne, Alles niederdrückende Kirchensystem für immer überwunden. Es ist keine Frage, daß es in Italien sogut wie bei

andern Völkern gekeimt hat, und die Wirkung ist auch leicht zu bemerken. Was Dante und Boccaccio in ihren Gedichten Besseres und Dichterischeres haben, verdanken sie diesem Keim eines reinern Religionsgefühls. Wir haben ihn auch im 15. Jahrhundert gesehen, natürlich gleich im Kampf gegen das alte System, und er versprach da gute Früchte. Aber die Art, wie schon von Boccaccio und dann von den Dichtern der spätern Zeit dieser Kampf geführt wurde, zeigt, wie weit der wahre religiöse Standpunkt verrückt war, wie tief und fest die Formherrschaft den Geist gefangen hielt, und ein Kampf, der auf einer so verkehrten Seite geführt ward, mußte zum vollständigen Rückzug im 16. Jahrhundert und zum Sieg der Inquisition und der Jesuiten führen.

Allein auch außerdem von wie vielerlei sich durchkreuzenden Ideen und Richtungen mußte ein Volk auf der Kulturstufe der Italiener im 16. Jahrhundert bewegt sein, in einer Epoche, wo sie wenigstens nach außen hin ringsum die größten Anstrengungen gegen den Despotismus jeder Art, des Feudalwesens, der Wissenschaft und des Aberglaubens wahrnahmen. Wenn nur ein tüchtiger Kern dagewesen wäre, auf den solche Beispiele hätten wirken können. Von Volkspoesie war schon nie die Rede gewesen. Das Volk hatte weder mit der Entstehung noch mit der Blüte der italienischen Poesie das Geringste zu thun. Sie ward gleich Eigenthum der Hofleute, dann der Gelehrten. In den vollständigen Besitz beider aber gerieth sie zu einer Zeit, wo das Volk in der Aristokratie und diese im Fürstenthum aufging, wo der Handel den Todesstoß erhielt, nachdem er nicht ein reges energisches Volk gebildet, sondern einige Herrscherthrone gegründet und einen verderblichen Luxus hervorgebracht hatte, wo jede kräftige That vor einer ärmlichen listigen Politik scheiterte, wo alle Gefühle, Gesinnungen, Tendenzen der Gegenwart entzogen und im grauen Alterthum und dessen Formen herumgetrieben wurden, wo durch Sitte und Herkommen der Dichter zum Hofdienst verurtheilt war. Alle diese schlimmen Umstände sieht man den lyrischen Gedichten der Italiener sehr an. Sie sind glatt, elegant, hoffähig, leer, rhetorisch, schwach und gelehrt. Die meisten haben keine Nothwendigkeit in sich, kein inneres Leben, nicht einmal ihren Grund in einer gesteigerten Stimmung des Dichters.

Daher die oft auffallende Vermengung in der Wahl der Stoffe, wobei das Geſetz des Kontraſtes geherrſcht zu haben ſcheint, indem die Geiſtlichen frivole Liebeslieder, die Weltlichen und Frauen geiſtliche und didaktiſche Sonette dichten. Auch in den wenigen Gedichten, die ſich an den jeweiligen Gang des Nationallebens anſchließen, ſich über gleichzeitige Zuſtände verbreiten, bemerkt man den Hofſtandpunkt, und kaum ein paar Dichter fühlen ſich berufen, elegiſche Betrachtungen über das untergehende Italien anzuſtellen. Die übrigen Sonette verrathen höchſt kleinliche Verhältniſſe, in denen ſich die Dichter bewegten, die meiſt hochgeſtellte Prälaten und Hofleute waren. Dieſe ihre Stellung verwickelte ſie ſtark in die Feſſeln conventioneller Geſetze, denen ſie ſich nur zu leicht unterwarfen. Sie dichteten, um von Höfen und Akademien Gewinn und Ruhm zu erwerben. Daher die Armuth dieſer Lyriker, die ſich immer in den einmal belobten hof- und akademiefähigen Formen und Manieren, in den gangbaren Stoffen herumtrieb. Je troſtloſer ſie neben ihrer Zeit und deren ungemein wichtiger Gährung ſtanden, je mehr ihre Schwäche ſie von dem Eingehen in die gegenwärtigen Verhältniſſe abſchreckte, deſto mehr wandten ſie ſich dem Alterthum zu und deſto mehr übernahm die Wiſſenſchaft ihre Leitung in der Poeſie. Aber je mühſamer ſie ſich ſelbſt ihre poetiſche Nahrung ſuchen mußten, deſto weniger gaben ſie ihrem Volk und ihrer Zeit Nahrung weder für den Geiſt noch für das Gemüth. Sie behielten kaum mehr als Eine Beziehung des Lebens als Gegenſtand ihrer Gedichte bei und ließen dieſem, indem ſie ihn ganz in das gelehrte Gebiet zogen, kaum Leben genug, um ihn nach Geiſt und Styl der Antiken zuzuſtutzen. In dem bei weitem größten Theil ihrer unendlich vielen Gedichte iſt der eintönige, immer wiederkehrende Stoff die Liebe; aber auch in der Behandlung dieſer Leidenſchaft iſt nicht einmal wahres Gefühl, ſondern nur die größte Schlaffheit bemerklich. Kein Troſt, kein beſtimmtes kräftiges Wollen und Streben, kein Stolz oder männliche Faſſung gewähren uns einige beruhigende Blicke in dieſem vieltönenden Jammer. Ihre Liebe iſt eine wahre Cicisbeoliebe, die mit einem böſen Gewiſſen aufzutreten ſcheint und meiſtens auch am unrechten Platz iſt; ſchüchtern, ohne Thatkraft, ſelten hoffend, vielmehr fürchtend, oft abgewieſen und mit ſklaviſcher

Unterwürfigkeit diese Abweisung beklagend, sehr oft gar noch nicht in dem Fall abgewiesen werden zu können, aber doch verzehrend, ohne je zum Ziel zu kommen. Von dieser weibischen Cicisbeonatur rührt auch der Hang der italienischen Lyriker, sich mit einer hysterischen, nie befriedigten Sehnsucht abzuplagen, nur eine petrarchische, unerlaubte, hoffnungslose Liebe zu besingen und nur das Quälende derselben aufzufassen. Und wenn in dieser ganzen Dichtung noch Wahrheit, das Ueberströmen eines innern Drangs zu finden wäre; aber man sieht, daß die Empfindung von außen herbeigesucht ist, um Betrachtungen darüber anzustellen, daß die Betrachtungen, Beschreibungen und Zerlegungen der Empfindungen die Hauptsache, das ganze Gedicht nur Kopfarbeit, der Gegenstand eingebildet, das Gefühl erheuchelt ist. Wir werden hierauf noch mehr durch die unangenehme Entdeckung gebracht, daß grade die Prälaten uns die dicksten Bände voll erotischer Lieder aufweisen, daß sie am meisten von Liebesgenuß und Liebespein reden, dabei aber, obgleich die damaligen Sitten der menschlichen Heiligkeit alle Flecken abnahmen, doch eine vorsichtige heuchlerische Zurückhaltung, einen petrarchischen Anstand anwenden, der eben ihren Witz und ihre Erfindungsgabe in leeren Worten und Reimen in Anspruch nimmt, während er das Gefühl, das nun einmal, gleichviel von welcher Art, da war, unterdrückt. Ohne diese Fessel hätte vielleicht der Geistliche verloren, der Dichter gewonnen; so aber gingen beide zu Grunde.

So ward die vielseitige und vollständige provenzalische Lyrik durch die gelehrten Dichter der Italiener, zu denen sie überging, gelähmt und eingeschrumpft; man jagte das Leben durch die wissenschaftliche Kritik heraus und künstelte dann nach antiken Regeln an der Form. Diese traurige Verschrumpfung hat zuerst Petrarca ganz vollendet. Er wäre freilich ohne die unglückliche Schwäche des Volks niemals zu seinem kanonischen Ansehen in der Lyrik gelangt. Aber im 16. Jahrhundert war er bei den Meisten das Ideal und Muster, nach welchem alle Gedichte bearbeitet und beurtheilt wurden. Wie tief man sich in ihn versenkte und wie dann begreiflicher Weise keine andre Richtung gelten konnte, sieht man nicht nur daran, daß in jenem Jahrhundert zu gleicher Zeit zwölf große Commentare über seine Sonette entstanden, sondern auch an der unzähligen Menge Lezioni,

trattati, discorsi, Erklärungen, Dissertationen u. s. w. fast über jeden einzelnen Vers. So wissenschaftlich und kritisch verarbeitet ward er erst recht Eigenthum der Lyriker, das heißt, seine Formen wurden ihnen geläufig, die Lüsternheit ward in eine eingebildete platonische Liebe umgebildet, mit vielen romantischen Uebertreibungen und Sentenzen zu vierzehn Reimen verzogen, und in dieser leichten Manier ergoß sich nun über Italien eine Fluth von Nachahmern, die dieselben Wort- und Redeformen, die uns schon im Petrarca genug langweilen, unaufhörlich wiederholten. Keine Nation zeigt uns ein ähnliches Beispiel von wahrem Fanatismus in der Verehrung und Nachahmung eines gehaltlosen Dichters, der nur in der eleganten Form glänzt. Selbst die, welche sich gegen Petrarca erheben wollten und dies mit großem Lärm kundthaten, blieben doch in seiner Manier stecken. Auch sie hatten ihre Nachahmer, die in ihrer Flachheit alle Schulen mit einander verwischten und dies nothwendig thun mußten, da keine Schule einen innern Charakter hatte. Aber auch sie hatten in jenem grammatischen, subtilen Jahrhundert ihre Commentatoren gefunden, die mit bewundernswerther Geduld unter den tausend Sonetten aufspürten, wo irgend ein Reim, ein Gedanke, ein Bild, ein Ausdruck von einem andern Dichter, Lateiner oder Italiener entlehnt, nachgeahmt oder erweitert worden ist. Diese Commentare sind das Höchste, was menschliche Geduld und Kleinigkeitsgeist hervorgebracht haben, und bei einem so verbreiteten Enthusiasmus für die Silben und Buchstaben läßt sich begreifen, wie die Italiener den Untergang ihres Vaterlands überhören konnten. Umsonst stemmten sich einige Männer gegen diese Fluth und eiferten in Scherz und Ernst, in Versen und Prosa gegen die Sternenaugen, Alabasterhälse und goldnen Haare, wie Mauro in seinem Mulino dei Poeti, Landi in seiner Sferza dei Litterati und besonders Muzio in seinen Annotazioni sopra il Petrarca. Die Nachahmung war zu leicht, das Verfallen in die alte Manier zu natürlich, wo man von echter Lyrik wenig wußte, wo sie nicht aus innerer gesunder Triebkraft hervorkeimte, sondern als eine müßige Spielerei des Kopfes, als ein Gegenstand äußerlicher Behandlung betrachtet wurde und daher auch bald nur noch in der Form bestand. Von diesen Nachahmern unterscheiden sich nur Wenige,

die von dem allgemeinen Muſter nur die Reinheit und Eleganz der Sprache angenommen haben, denen aber Inhalt, Anlage und Sentenzen eigen angehören, ja die zuweilen aus innerm Drang dichteten; Vittoria Colonna, Guidiccioni, Alamanni, Fiamma beſangen nicht immer ihre Liebe, ſondern auch ernſtere Gegenſtände, wie die Religion und das Unglück ihres Vaterlands.

Bei den Italienern läßt ſich vom eigentlichen Gehalt der Lyrik faſt gar nicht, ſondern nur von der Form reden. Ihnen ſelbſt kommt es auch viel mehr auf die Form als auf den Inhalt an. Dies ſieht man nicht nur an den Sonetten, die oft äußerlich ſehr preciös und elegant, aber innerlich ganz leer ſind, ſondern auch daran, daß die Italiener viele Dichter mit Begeiſterung nennen und nachahmen, die nicht den geringſten poetiſchen Gehalt haben, aber die größte Mühe auf Sprache und Reim wandten. Wir werden in dieſer Hinſicht ſpäter manchen Beiſpielen von Caro, Bembo und Andern begegnen. Man lernt die poetiſche Unfähigkeit und daraus den Verfall der Poeſie begreifen, wenn man die Lobſprüche des Gravina, das Entzücken des Muratori über die elendeſten Sonette, bei denen aber jedes Wort erſt nach langer Wahl und vielem Ausſtreichen ſeinen Platz gefunden hat, um dem Gedicht das einzig geltende Verdienſt einer wohlklingenden Verſification zu ſichern; wenn man aus einer Kritik des Maffei über eine Ode des Maggi den kleinlichen Geiſt und die Beſchränktheit erkennt, die ſich nicht einmal über die Region der bloßen Wörter erheben kann und mit einer eigenſinnigen Kurzſichtigkeit, die die Schüler auf ihrem übeln Weg nur mehr beſtärken mußte, bloß an der Stellung der Ausdrücke krittelt. Es ſoll damit durchaus nicht geſagt ſein, daß die Form gar nicht in Betracht käme. Jemehr die Poeſie ſich künſtleriſch hebt, deſto mehr kommt bei ihren Gebilden die Schönheit in Betracht und deſtomehr Werth erhält die Form. Und dieſe wird um ſo werthvoller, je beſſer ſie durch Mannigfaltigkeit bei ihrer Schönheit der vielfach erregten Phantaſie entſpricht, alſo je natürlicher ſie mit dem Ausdruck der Affekte in Einklang ſteht. Die ſchönſte Periode der Lyrik eines Volks iſt alſo die, wo wir aus einem Reichthum ſchöner Formen die lebendige Theilnahme eines Volks an allen menſchlichen und nationalen Beziehungen, die Empfänglichkeit des beweglichen Geiſtes für alle Eindrücke und die Kraft

desselben, diese Eindrücke und die dadurch erregten und gesteigerten Gefühle zu einem idealischen Gebilde umzuschaffen, bemerken. Die Form hat also ihren großen Werth in der Poesie, aber erst dann, wenn der Inhalt einen Werth hat, und nur unter dieser Bedingung. Die klangvolle Sprache ist ein großer Vorzug, den die italienischen Dichter voraushaben, der ihnen aber auch eine größere Verantwortung auferlegt, und wenn sie die Künsteleien in dieser Sprache für Lyrik ausgeben, so mögen sie wol die neuern Romantiker, die an derselben Schwäche leiden, zu Bewunderern und Nachbetern haben, können sich aber sonst über die Kälte der nördlichern Völker nicht beklagen, die die Poesie überhaupt nicht nach italienischen Ohren beurtheilen, sondern nach dem Muster der noch viel südlichern Griechen einem inhaltsleeren Zeichen nicht mehr Werth geben, als es wirklich hat.

Die italienischen Lyriker des 16. Jahrhunderts, das als die Blütezeit angesehen wird, haben sich nicht die Aufgabe gestellt, für hohe lyrische Empfindungen einen Reichthum passender Formen zu schaffen. Sie haben sich bei eigner Leerheit, grade wie bei dem Epos und Drama, auf Ueberliefertes geworfen und dieses immer nur von Außen angepackt. Sie hatten also keine neue Form mehr zu bilden, sondern nur die gegebne weiter zu bilden und zu verkünsteln. Diese gegebne, seit Petrarca geheiligte Hauptform ist das Sonett, in das die Italiener keine andern als affektirte und frostige Empfindungen, oft statt deren nur Beschreibungen und witzelnde Sentenzen niederlegen konnten, das die eben so schwachen neuern Romantiker für die beste und klangreichste lyrische Form erklären, das uns aber weiter nichts zeigt, als daß da, wo es vorherrscht, das wahre poetische Leben entweder nie zur rechten Entwicklung gekommen ist oder an einer traurigen Verkümmerung und Schwäche leidet. Für die Italiener ist das Poetisiren bei der unendlichen Menge von Reimendungen in ihrer Sprache eine leichte Arbeit, ihre Sprache selbst hat sie ganz natürlich dazu geführt und diese Sprache muß sehr oft für sie selbst dichten. Um sich das Dichtergeschäft nur etwas anstrengender zu machen, erfanden sie um dieselbe Zeit, wo auch die Sestine (ein langes schwerfälliges Gedicht, dessen ganzer Inhalt, Ideengang und dichterischer Schwung sich um sechs Wörter drehen muß) sehr in Werth kam, die äußerst gezwängte Form

von zweimal vier und zweimal drei Reimen. Es war dieselbe Zeit, als das Lied der provenzalischen Sänger in die trocknen Hände der Gelehrten überging. Wie wenig sich der poetische Genius in diese entweder zu enge oder zu weite Form zurechtfinden konnte, sehen wir daraus, daß die bessern Dichter sich meist zu der freiern Canzone oder Ballate flüchteten, sobald sie von lebhaftern und wärmern Gefühlen durchdrungen waren. Daß man hieraus nicht die Unzulässigkeit des Sonetts merkte, obgleich die Canzone bei den gewöhnlichen Versmachern um nichts besser war, daß das Sonett dennoch die Hauptform für das wurde, was man in Italien lyrische Poesie nennt, beweist, daß die lyrische Kraft dort zu schwach war, um sich eine Mannigfaltigkeit von angemessnen Formen zu bilden, und daß sie sich nach und nach fast ganz erdrücken ließ. Und dies bestätigt sich auch bei einer nur etwas gründlichen Betrachtung der italienischen Sonette. Wieviel echte Lyrik läßt sich aus dem unermeßlichen Haufen von Sonetten herausfinden, zu welchem Jeder beitrug, der nur zwei Wörter mit einander zu reimen verstand? Und wie kann es anders sein, da es bei dieser Dichtart mehr auf die vierzehn Reime als auf den lyrischen Inhalt ankommt? Das Sonett ist durchaus nicht passend für den Erguß lyrischer Gefühle, von welcher der Dichter ganz ergriffen ist, die ihn mit unwiderstehlicher Macht so hinreißen, daß kaum die freieste Form des Ausdrucks seiner Phantasie genügt. Der Dichter, welcher, noch ehe er in seinem Innern einen Ausdruck, so zu sagen, eine geistige Melodie für den Drang seiner Gefühle gefunden hat, schon die kerkerartige Form der vierzehn Reime vor sich sieht und nicht Kraft genug hat, sie zu zerbrechen, hat keinen andern Ausweg als seine ganze Begeisterung, statt sie an dem Gegenstand zu nähren und zu erheben, im Gegentheil auf ein Achtel zurückzuführen und das Uebrige durch den Verstand besorgen zu lassen. Daher ist das Sonett, wie wir dies bei den meisten sehr auffallend bestätigt finden, zum größten Theil Kopfarbeit, bei der das Herz kaum irgend einen Antheil hat, und dann besonders Stylübung. Und die italienischen Literatoren und Kritiker sahen und sehen zum Theil noch die ganze Arbeit nicht anders an; denn was sie an ihrer Sonettenpoesie hauptsächlich loben, bezieht sich auf die Reinheit der Sprache, Eleganz des

Ausdrucks, Feinheit der Wendungen, auf die witzigen Concetti, pikanten Antitheſen, rhetoriſchen Sentenzen. Nicht ein Wort wird von dem lyriſchen Schwung geſagt, von dem auch in der That nichts zu ſagen iſt; ja die meiſten dieſer Reimereien ſind nicht einmal eigentlich lyriſche Gedichte. In den wenigen aber, die noch dieſen Namen verdienen, ſieht man, wie der lyriſche Gedanke, der dem Dichter bei ſeiner Arbeit vorſchwebte, zuſammengepreßt werden mußte, damit das Maaß nicht überſchritten würde, und wie nun, damit doch auch dieſes Maaß wieder ausgefüllt werde, der armſelige Gedanke durch eine Menge von überflüſſigen, platten und gezwungnen Sätzen, durch Anhäufung froſtiger Adjectiven und andrer rhetoriſcher Zierrathen breitgeſchlagen wird. Iſt es, da man dennoch das traurige Sonett beibehielt, ein Wunder, daß die italieniſche Lyrik unter der despotiſchen Herrſchaft dieſer leeren Form unterging, daß von einer friſchen kräftigen Volkspoeſie kaum die Rede ſein kann, und daß dies letztere eine der Haupturſachen iſt, warum wir überhaupt in der italieniſchen Poeſie das volksthümliche kräftige Element vermiſſen? Die Form, die unabänderliche Form ward die Hauptſache in der italieniſchen Poeſie, und bei allem, was nicht zur epiſchen oder dramatiſchen Gattung gehörte, war das Sonett die hauptſächlichſte Form. Wie wenig innere Kraft die Poeſie der Italiener gehabt habe, ſieht man daraus, daß ſie nicht einmal die Form mit dem Inhalt in einen natürlichen Einklang zu bringen wußten, von einer gleichmäßigen Geſtaltung beider in der Phantaſie des Dichters, wie ſie bei einer echten Begeiſtrung ſtattfinden ſoll, gar nicht zu reden. Das Sonett, wie es einmal in ſeiner engen Form feſtgeſtellt und durch den Gebrauch der Gelehrten und Geiſtlichen (denn dieſe vertreten in Italien die Poeſie) ſanktionirt war, wurde nun der ſtehende Ausdruck für alle mögliche Einfälle, und man dachte gar nicht an das Unnatürliche, was darin lag, daß dieſelbe Dichtart für die obſcönen Späße des Burchiello eben ſo wie für die aſcetiſchen Betrachtungen des Baldi und die frommen Klagen der Vittoria Colonna, für die verliebten Fadheiten eines Bembo und Varchi wie für die Bußübungen eines Tanſillo angepaßt werden ſollte. Man zwängte Idyllen und Satiren, Elegien und Epigramme in das Sonett; Lobhudeleien und Schmeicheleien gegen die Fürſten und Prälaten

und burleske Spöttereien gegen die persönlichen Feinde wurden in den bekannten vierzehn Reimen gegeben; man gab Räthsel in Sonetten auf, die wieder in Sonetten gelöst wurden; man schrieb Briefe und Gespräche in Sonetten, ja auf Sonette, die gar keine Frage enthielten, wurden Antwortsonette Mode, welche sich in denselben Reimen bewegen mußten. Kurz, die Italiener unterschieden Sonetti petrarchici, pedanteschi, amorosi, boscherecci, ditirambici, polifemici (halb burleske Liebesklagen nach dem Polyphem des Theokrit), maritimi, spirituali, pastorali, pescatorii, satirici, eroici. Man braucht aber auch nur ihre ganze Sonettenpoesie von Petrarca bis auf die heutige Zeit durchzugehen und dabei den Enthusiasmus der Literatoren für dieselbe zu vergleichen, um recht deutlich zu erkennen, wie traurig es um eine Lyrik steht, die keine bessere Form hat, als das traurige, nur zu Spielereien des Verstandes und Witzes, höchstens zu den sanftern Empfindungen der Elegie passende Sonett. Daß auch die bessern Dichter nicht viel Außerordentliches in dieser Gattung leisteten, kann uns nach dem Gesagten nicht verwundern, aber ein bedenkliches Zeichen ist es, daß sie schwach genug waren, ihre ganze Lyrik dem Sonett zu opfern. Bei solcher Gehaltlosigkeit und Formarbeit ging natürlich nicht nur das Wesen der Dichtungsarten in dem Bewußtsein verloren, sondern auch die einzelnen Formen, die allenfalls noch neben dem Sonett bestanden, vermengten sich auch unter einander. Die Canzone wurde ebenfalls eine Form für alle Einfälle. Ihr Versbau gab freilich den Dichtern mehr Freiheit für den Ausdruck echter Empfindung und poetische Bilder; aber die Empfindung fehlte leider bei den meisten, Inhalt, Gang, Prosa, Leerheit waren die nämlichen wie im Sonett, und nur je mehr Verse die Canzone hat, um so flacher und geschwätziger ist sie als das Sonett. Diese ihr nach und nach zugekommne Eigenschaft mag sie denn so weit gebracht haben, daß sie auch, wie von Martelli u. A. zu didaktischen Gedichten angewendet wurde. Dasselbe Schicksal hatte auch das Madrigal, welches für den Gesang bestimmt war, nachdem das Sonett und die Canzone dafür verloren ging. Manche Dichter wie Baldi, Strozzi, schrieben dicke Bände voll Madrigale, sowie Andre ihre Sonette. Man ist aber im Irrthum, wenn man glaubt, hier einem angemessenen Stoff, wahrer Empfindung,

einfacher Gesangsweise zu begegnen, vielleicht gar dem kräftigen Volkslied auf die Spur zu kommen. Didaktischer, elegischer, epigrammatischer Inhalt wechselt mit den Liebeleien voller Sentenzen und geschraubter Wendungen, und es fehlt diesen Gedichten nur an den vierzehn Reimen, um ein Sonett, oder an den fünf bis sechs Stanzen, um eine Canzone zu sein. Man dichtete sogar auch Idyllen in Madrigalenform, wie z. B. Navagero, und um die Vermengung vollkommen zu machen, gab es manche, die man Anakreontische Idyllen nannte.

Das Kapitel von den italienischen Lyrikern ist bei den meisten Litteratoren nur eine Reihenfolge von Lebensbeschreibungen, worauf gewöhnlich sehr ermüdende Versuche folgen, jeden Lyriker so gut wie möglich herauszustreichen. Wenn man diese Lobeserhebungen und daneben jene Gedichte liest, so wird man entweder an sich oder an den Litteratoren irre, bis man ihre List merkt, womit sie der poetischen Kraft ihrer Schützlinge dasjenige Lob geben, was eigentlich ganz andern Eigenschaften derselben gebührt. Auf diese Art hat man sich denn auch in Hinsicht auf den Kardinal Pietro Bembo (aus Venedig, 1470—1547), an der Wahrheit sehr versündigt. Man ergeht sich gewöhnlich in Schmähungen der vorbembo'schen Zeit, wo durch Vernachlässigung des Cicero und Petrarca in Lateinisch und Italienisch eine traurige Roheit eingebrochen sei, wo die Dichtkunst ganz daniedergelegen habe; Lorenzo, Poliziano und Sanazzaro hätten wol auf die Griechen hingedeutet, aber dem Bembo bleibe der Ruhm, zuerst die Schule des guten Geschmacks wieder emporgebracht, mehr als irgend ein Andrer das Ansehn der Klassiker und besonders des Petrarca hergestellt und dadurch die Dichter wieder auf den rechten Weg gebracht zu haben. Deswegen machten freilich seine Gedichte in Italien ein ungemeines Aufsehen und werden auch von unsern Romantikern bewundert. Aber auf welchen Weg hat er denn die Italiener gebracht? Auf keinen bessern als den des Petrarca! Und da die Italiener unglücklicher Weise von dem einmal angeschlagnen Ton nie abkommen können, so mußte man ein ganzes Jahrhundert lang petrarchische hohle Redensarten und eine nichtssagende Eleganz anhören, bis später diese Leerheit zur Caricatur wurde. Wer so etwas für echte Lyrik ausgibt, der kann freilich auch den Bembo den zweiten Hersteller der

italieniſchen Poeſie nennen. Er hat ſich allerdings ein großes philologiſches Verdienſt um die Sprache durch ſein grammatiſches Werk, Le Prose, erworben. Aber eine Grammatik kann keinen Dichter hervorbringen und ſeine Autorität hat nur übel gewirkt. Wir könnten auch und würden recht gern ſeine andern ſehr großen Verdienſte um die Wiſſenſchaft, ſeine Medaillenſammlung, ſeine Geſchichte von Venedig, ſeinen botaniſchen Garten, den wiſſenſchaftlichen Verein in ſeinem Haus hier rühmen, wenn das Alles hergehörte und den Flecken, den er der italieniſchen Poeſie beigebracht, nur einigermaßen verwiſchen könnte. Wäre er in dem Kreis, in welchen ihn ſeine Anlagen geſtellt hatten, geblieben, ſo hätte er ſich großen und gerechten Ruhm erworben; aber als Dichter hat er Italien ſehr geſchadet, und an ihm und dem Heer ſeiner Nachtreter ſieht man, wie leicht es dem Italiener fällt, in petrarchiſcher Manier zu dichten. Was ihm in der Lyrik voranging und was man Roheit nannte, war ein Anfang zur Entwicklung einer gewiſſen Kraft und Nationalität, die erſten Keime von Volksliedern, die zu etwas Beſſerm als zu den gelehrten Tragödien und heroiſchen Epen hätten führen können. Dieſe Keime hat er mit ſeinen geleckten Reimen zerſtört, ebenſo wie Petrarca mit ſeinen gelehrten Seufzern die kräftige und originelle provenzaliſche Poeſie. Bembo hatte nicht einen Funken dichteriſchen Genies in ſich, nur angeeignete Gelehrſamkeit, die eine dürre und öde Wüſte für die Dichtkunſt iſt. Schon der Umſtand gibt kein günſtiges Vorurtheil für ihn, daß er Privatſekretär des Papſtes Leo X. war. Solche Leute können ſich nur dadurch auszeichnen, daß ſie das, was Andre denken und wollen, nachſchreiben und in einen möglichſt zierlichen Ausdruck bringen. Bembo war grade berühmt wegen dieſer fertigen Nachbeterei und wegen der Eleganz ſeines Styls in den Briefen und Breven des Papſtes. Die Eigenſchaften, die er ſich bei dieſer mechaniſchen Beſchäftigung angeeignet hat, ſieht man in ſeinen Gedichten, die auch nur auf mechaniſchem Weg zu Stande kamen. Eine geleckte Zierlichkeit, eine ſtudirte Schwärmerei und Affektation, geheuchelte Gefühle muß man ſchon ſeiner knechtiſchen Nachahmung des Petrarca zuſchreiben. Dieſe Nachahmung drängt ſich uns überall auf die unangenehmſte Art auf, nicht nur in den Spielereien des Witzes über nichtsbedeutende Umſtände, die

mit einer geheuchelten platoniſchen Liebe in Verbindung ſtehen ſollen, in den geſuchten Concetti und Sentenzen, ſondern wir begegnen auch, was bei der Uebernahme eines ſo armſeligen Stoffes nicht zu verwundern iſt, ganzen Redeweiſen und Verſen des Petrarca. Die übertriebnen Bilder und der ſchlechte Geſchmack in der Wahl derſelben, die mit Recht dem 17. Jahrhundert zum großen Vorwurf gemacht werden, müſſen hier bei Bembo ganz beſonders hervorgehoben werden, da ſie eben ſo gut die Lyriker des 16. Jahrhunderts, ja faſt alle Lyriker bezeichnen, die den Petrarca nachgeahmt haben. Selbſt in der Canzone auf den Tod ſeines Bruders, die die Romantiker ſo ſehr entzückt, geht das wenige Gefühl, das die Begebenheit ihm entlockte, in den faden Ausſchmückungen und der wäſſerigen Rhetorik ganz unter. Wie er ſelbſt die Lyrik betrachtete, ſehen wir aus ſeinem Sonett an den Gasparo degli Obizzi (in der Mailänder Sammlung der Klaſſiker das 58. unter den Rime di P. Bembo), wo er ſeinen Freund ſehr poetiſch darauf aufmerkſam macht, daß das Leben ſchneller entflieht „als ein Tiger ſeinem geraubten Jungen nachläuft", und ihn aus dieſem Grund ermuntert, um doch etwas für ſeine Unſterblichkeit zu thun, Liebeslieder zu dichten „und die himmliſchen Gaben derjenigen zu beſingen, die durch Vergnügen ſeinen Schmerz linderte." Daſſelbe hat ſich denn der gelehrte Prälat nach dem Muſter des ebenfalls frommen Petrarca auch zu ſeinem poetiſchen Zweck aufgeſtellt. Er war, was für ſeine Sitten ein nicht ganz günſtiges Zeugniß gibt, ſehr gut bekannt mit der Lucrezia Borgia und ſehr intim mit dem Aretiner, von dem er ſich manchen ſchmeichelhaften Brief erkaufte. Was aber ſeiner Nachahmung des guten Petrarca die Krone aufſetzt, er hatte nicht nur eine Hauptgeliebte, mit der ihm die Tage in ſehr geſegneter wilder Ehe hinfloſſen, und an die er die meiſten rhetoriſchen Seufzer richtet, ſondern außer ihr noch mehrere Beiſchläferinnen, die er ebenfalls in Sonetten beſingt. Wenn ihm ſolche kleine Schwächen als Prälat unter Leo X. nichts ſchadeten, ſo mußte er, wie ſein Muſter Petrarca, in ſeinen Gedichten eine gewiſſe Heuchelei anwenden, wozu ihm denn das petrarchiſche Sonett, das dem Ausdruck des wahren Gefühls durchaus entgegen iſt, vortrefflich zu Statten kam. Eine ſtets unerhörte Liebe zu einem „himmliſchen Weib", die Reize deſſelben, die

Art seiner Gefangenschaft sind der ewig wiederkehrende Inhalt seiner Sonette. Es wundert Einen nicht, wenn er nach so viel unwahren Gefühlen und Kindereien in den einfältigen Zustand geräth, wie er ihn in dem traurigen Sonett beschreibt:

Lasso me, che ad un tempo e taccio e grido,
E temo e spero, e mi rallegro e doglio;
Me stesso ad un signor dono e ritoglio;
De' miei danni egualmente piango e rido.
Volo senz' ale e la mia scorta guido:
Non ho venti contrarj e rompo in scoglio;
Nemico d'umiltà non amo orgoglio;
Nè d'altrui nè di me molto mi fido.
Cerco fermare il sole, arder la neve;
E bramo libertate e corro al giogo:
Di fuor mi copro, e son dentro percosso.
Caggio quand', io non ho chi mi rileve;
Quando non giova, le mie doglie sfogo:
E per più non poter fo quant' io posso.

In diesen perplexen Zustand kam er freilich nach seinem Muster Petrarca ganz unschuldig „wie eine Hirschkuh, die sorglos weidet und plötzlich getroffen wird." „Er hatte gehofft (Son. 2), immer frei leben zu können, und sich so mit Eis bewaffnet, daß keine Flamme ihn erwärmen könnte; da kam auf einmal eine Frau vom Himmel herab, und wie er sie ansah, fielen ihm die Waffen (das Eis) zur Erde, seine Seele entbrannte und er ließ sich von jener diamantne Ketten um den Hals schlingen." „Ein andermal (Son. 9) sah er diese Donna ihr Haar auflösen, sein Herz flog sogleich da hinein und erlustigte sich in den Haaren wie ein Vogel in den Zweigen; da kamen plötzlich die Hände der Donna, um das Haar zu flechten, er wurde dabei oft gedrückt, wollte schreien, aber konnte aus Furcht nicht, und so ward sein Herz mit hineingeflochten und für immer gefesselt." Kann man für einen Prälaten läppischer verliebt sein? Diese Haare seiner Donna liebt er immer, jemehr sie seine Leiden vergrößern. Er besingt bald sie, bald die Hände, bald die Augen, die klarer als die Sonne sind, sodaß sie die dunkle Nacht zum heitern Tag machen." Er hält kindische Gespräche mit diesen Augen, Händen und Haaren (Son. 13), er frägt sie beklommen, warum sie sich

so selten zeigen, und sie antworten ihm sehr richtig, sie müßten thun, was ihre Herrin wolle, und Bembo solle sich daher an diese wenden. So etwas kann in Italien und unter den neuern Romantikern als Lyrik gelten! Unsern Prälaten machen alle diese Umstände krank, elend, unglücklich, und wären seine Gedichte nicht gar zu unbedeutend, so würden wir in ihnen auch den allgemeinen, schon beobachteten Zug der italienischen Nation erkennen, in deren Klagen und Elegien immer die Erinnerung an vergangne, frohere, kräftigere, glücklichere Zustände vorschwebt, welcher aber die Gegenwart trüb und trostlos erscheint und die Zukunft keine Besserung verspricht. Den Bembo kümmert aber in seinen Gedichten die Wirklichkeit gar nicht; er hat es nur mit seiner sinnlichen Liebe zu thun und mit dem Bemühen, sie uns auf petrarchische Art als rein platonisch und himmlisch darzustellen. Von bestimmten Wünschen und Hoffnungen, von wirklichen Handlungen, von Befriedigung darf er daher gar nicht reden. „Er darf nichts genießen, Alles ist ihm unerreichbar, verboten, er schmachtet immer," und macht Andere damit ganz elend. „Sein Leiden ist rein, aber seine Freude ist immer mit Qual vermischt, sein Leben daher traurig, aber immer kehrt er zu dem Blick seiner Donna zurück und will davor sterben, wie der Schmetterling an dem Licht." Er spricht fast nur von dem Zorn, der Kälte, Sprödigkeit, Grausamkeit u. s. w. seiner Schönen, vergleicht seinen Zustand mit dem Schiff im Sturm und geht dem Tod entgegen. Bald nennt er seine Donna einen lebendigen Schnee und ein sanftes Feuer, meint, er selbst wäre Wachs, das sich beständig ihr Zeichen aufdrücken läßt; bald nennt er sie eine Kriegerin und frägt, warum sie sich so oft mit Stolz und Zorn gegen ihn waffne, da er doch immer so ehrfürchtig und demüthig dabei stehe; trauert in mehreren Sonetten darüber, daß er ihre Gunst verloren habe; versichert ihr, er wolle sein Leben, da er sich selbst nur ihretwegen werth halte, gern für sie hingeben, meint aber doch, sie solle es nicht verlangen, ihm wieder hold sein und bedenken, daß er mit seinen Versen ihren Ruhm unsterblich machen könne. Dann vergleicht er seine Donna mit der Sonne und zählt in gar witzigen Vergleichungen die Aehnlichkeiten ihrer Wirkungen her. Dann wendet er sich wieder an den Amor, frägt ihn, warum er zugleich den Schmerz und

die Süßigkeit der Liebe denſelben Menſchen gebe, und läßt ſich von ihm antworten, daß der Menſch eins allein nicht aushalten könnte. „Die Krieger des Amor ſind die Schönheit und die übrigen Gaben ſeiner Donna, ſein Lohn aber getäuſchte Hoffnung, Schimpf und Schmerz.“ Nirgends findet er Ruhe und Troſt, er mag nun dem Schmerz mit ſeinen Thränen und Klagen Luft machen oder ihn in der Bruſt eingeſchloſſen halten. Bald kann er ſeinen Schmerz nicht offenbaren, weil ihm der Muth fehlt, bald lebt er in Angſt, daß er dem Amor nicht widerſtehn kann. Dann läßt er die Vernunft mit der Begierde kämpfen, erzählt von ſeinen Thränen und wie gern er weint, führt Geſpräche mit der Hoffnung, wünſcht in zwanzig und mehr Sonetten zu ſterben, ruft dem Amor zu, er brauche ihn nicht mehr zu verwunden, da er dem Tode ſchon nahe ſei. Dabei erhält ihn wieder bloß der Gedanke an ſeine Donna am Leben. In ſolchen verdächtigen Zuſtänden bittet er ſogar den lieben Gott in einigen Sonetten, ihn zu bewahren, daß er nicht unter das Joch des Amor gerathe. — Man wird nicht verlangen, daß wir hier den Inhalt aller ſeiner Sonette vorbringen; wir müßten nur das Vorige wiederholen. Jeder der obigen einzelnen Gedanken, wenn man ſie als Gedanken will gelten laſſen, iſt der Inhalt eines vierzehnzeiligen Gedichts. Seine Canzonen und Ballaten unterſcheiden ſich von den Sonetten meiſt nur dadurch, daß derſelbe Inhalt in noch viel mehr Verſe ausgedehnt iſt. Als z. B. der Prälat Bembo ſeine Donna mit einigen Freundinnen ſingen hörte, glaubte er ſich in den Himmel und unter lauter Göttinnen verſetzt, bis er auf einmal merkte, daß es nur fröhliche Mädchen ſeien: dies iſt der Inhalt der erſten Ballate. Natürlich hat ſich ein ſolcher Reimkünſtler auch in der ſchwierigen Seſtine verſucht; wieviel aber die Lyrik dabei gewonnen haben mag, kann ſich Jeder denken, der dieſe elende Dichtart kennt. Mit Recht konnte ihm Vittoria Colonna den Vers, den ſie freilich in einem ganz andern Sinn gemeint hat, zurufen: **Potess' io almen mandar nel vostro petto l'ardor ch'io sento.** Nur ein einziges Mal haben dem heiligen Mann ſeine läppiſchen Tändeleien erlaubt, in einem Sonett ſeines unglücklichen Vaterlands zu gedenken.

Wir wollen natürlich keineswegs auf alle die italieniſchen

sogenannten Lyriker eingehen und erlauben uns hier nur einige flüchtige Gruppirungen. Nachdem Bembo den Weg gebahnt hatte und die Gelehrten einmal wußten, worauf es in der italienischen Lyrik ankam, gab es wenige derselben, die nicht ihr Sonett gedrechselt hätten und damit den Ruhm bedeutend schmälerten, der ihnen in Anderm, besonders in der Wissenschaft mit Recht gezollt wurde. Auch Machiavelli hat sich von der allgemeinen lyrischen Wuth hinreißen lassen und eine Serenate, Canzone, ein Sonett und ein paar Stanzen geschrieben; Alles ebenfalls in dem unglücklichen elegischen Ton gequälter Sehnsucht und Hoffnungslosigkeit. Die erste seiner Stanzen drückt den Inhalt der ganzen verliebten Sonettenpoesie aus:

Io spero, e lo sperar cresce il tormento:
Io piango, e 'l pianger ciba il lasso cuore:
Io rido, e 'l rider mio non passa drento;
Io ardo, e l'arsion non par di fuore;
Io temo ciò ch'io veggo e ciò ch'io sento,
Ogni cosa mi dà nuovo dolore;
Così sperando piango, rido e ardo,
E paura ho di ciò ch' i' odo o guardo.

Auch der gelehrte Baltassare Castiglione (von Mantua, 1478—1529) verlor als Dichter, was er als Philosoph und sehr eleganter Prosaiker durch sein nicht mehr gelesenes Werk über die Pflichten der Hofleute (il Cortigiano) gewonnen hatte. Er hatte die besondere Liebhaberei an Sonetten, die nur einen einzigen Satz ausmachen. Lodovico Castelvetro (von Modena, 1505—1571) war berühmt als kritischer Zänker und subtiler Logiker, konnte also nur ein schlechter Dichter sein. Den Girolamo Fracastoro (von Verona, † 1548) kann man am besten aus der an seine Schöne gerichteten unsinnigen Schmeichelei kennen lernen, die von den verschrienen Marini und Achillini nicht mit größern Uebertreibungen gedichtet worden sein könnte:

Gli angeli, il Sol, la Luna erano intorno
Al seggio di Natura in paradiso,
Quando formaron, Donna, il vostro viso
D'ogni beltà perfettamente adorno.
Era l'aer sereno, e chiaro il giorno;
Giove alternava con sua figlia il riso,

E tra le belle Grazie Amore assiso
Stavasi a mirar voi suo bel soggiorno.
Indi qua giù per alta maraviglia
Scese vostra beltà prescritta in Cielo
Di quante mai fian belle eterna idea.
Abbian altre begli occhi e belle ciglia,
Bel volto, bella man, bel tutto il velo;
Dio sol da voi tutte le belle crea.

Auch in den meiſten kleinern Gedichten des Lodovico Arioſto müſſen wir beklagen, daß er ſich in den Zwang des Sonetts bequemte, während er in ſeinem romantiſchen Epos eine ſo ungebundne Freiheit behauptete. Arioſt wäre allerdings der Mann geweſen, der ein Sonett zu Ehren bringen konnte, denn er beſaß den reichen und biegſamen Geiſt, um genug feine Wendungen deſſelben Gedankens zu finden und dem Ganzen durch eine witzige Pointe einen Schluß zu geben. Ein paar ſeiner Sonette haben auch auf dieſe Art einen eignen Reiz erhalten. So das zweite, worin er den Amor als ein wahres Kind und als wirklich blind darſtellt, weil er den Dichter allein und nicht auch deſſen Schöne gefangen habe, an der er doch unſtreitig einen größern Schatz gehabt hätte; oder das vierte, wo er den Satz durchführt, daß ſeine Geliebte ihm ganz, oder gar nicht gehören ſoll; oder das ſiebenzehnte, wo er ſich über ihr Verbot beklagt, ſie zu betrachten. In den meiſten übrigen aber finden wir die leere Rhetorik wie bei den Andern, ſubtile Betrachtungen über die Liebe, ihren Kampf und ihre Qual, empfindſames Spiel mit dem Namen Ginevra (Son. 7), mit der rothen und weißen Farbe ihres Mantels, Lobpreiſungen auf das blonde Haar, galante Streitigkeiten mit dem Amor, witzig ſein ſollende Vergleichung ſeiner Gefangenſchaft in Amors Kerker mit der der Verbrecher; das ganze 19. Sonett quält ſich um den Satz auszudrücken: er hätte nie geglaubt, daß die Entfernung von ſeiner Donna ſo hart wäre. Im 9. Sonett beſchreibt er mit einer traurigen Rhetorik die Art ſeiner Verwundung: „das Netz, worin mein Gedanke ſeine Flügel verwickelte, war ihr goldnes Haar, ihre Augenbraunen waren der Bogen, ihr Blick der Pfeil, und ihre Augen machten die Wunde. Ich bin verwundet und gefangen, die Wunde iſt tödtlich und das Gefängniß hart, und

doch in so großem Leid bete ich die an, die mich verwundete und fing." Als er seine Donna zuerst sah, glaubte er, die Schönheit ihres Körpers sei ihr Hauptvorzug, da er aber ihren Geist kennen lernte, war er im Zweifel, ob diesem nicht der erste Platz gebührt; jetzt weiß er nicht, was größer ist, er weiß nur, daß in Beidem keine andre Frau an seine Geliebte reicht. Dies ist der ganze Inhalt eines Sonetts. Wir theilen hier eins seiner Gedichte mit, um zu zeigen, wohin auch ein ausgezeichneter Dichter durch das Sonett gebracht werden kann:

O messaggi del cor sospir ardenti,
O lagrime che il giorno io celo a pena,
O preghi sparsi in non feconda arena,
O sempre in un voler pensier intenti,
O del mio ingiusto mal giusti lamenti,
O desir che ragion mai non raffrena,
O speranza d'amor dietro si mena,
Quando a gran salti e quando a passi lenti.
Sarà che cessi o che s'allenti mai
Vostro lungo travaglio e il mio martire,
O pur fia l'uno e l'altro insieme eterno?
Che fia non so, ma ben chiaro discerno,
Che 'l mio poco consiglio e troppo ardire
Soli posso incolpar, ch'io viva in guai.

In sehr großem Ansehn steht bei den Italienern Giovanni della Casa (von Florenz 1503—1556), Erzbischof und päpstlicher Nuntius. Wenn wir aber auch von seinem unsittlichen Lebenswandel, den er mit mehr als einer Buhlerin, ja selbst noch als päpstlicher Nuntius in Venedig mit der Cammilletta führte, und von mehrern seiner Gedichte, die mehr als schlüpfrig, die höchst obscön und schmuzig sind (wie der Forno), ganz absehen wollen, so würde doch eine solche Verehrung ganz unbegreiflich bleiben, wenn sie nicht mit andern Zeichen eines gesunknen Geschmacks zusammenstimmte. Della Casa gründete für seine Manier eine Schule, wenn man seine vielen Nachahmer so nennen kann, und seine Gedichte beschäftigten viele Commentatoren, unter denen wir hier den gelehrten Varchi und den Torquato Tasso nennen; besonders hat der Letztere in einer langen Lezione über ein Sonett alle äußern und innern Eigenschaften der Rime des

Casa auseinandergesetzt. Nach solchen Vorgängern nimmt denn auch Ginguené keinen Anstand, den Dichter gehörig herauszustreichen, und findet als auszeichnende Eigenschaften bei ihm Glanz und Adel des Styls, Wahrheit der Concetti, Kraft und Feuer der Bilder, Neuheit der Wendungen, Kühnheit und Harmonie der Perioden. Wenn wir dies Alles zugeben wollten, so bilden diese anmaßenden Außenseiten, dieser rhetorische und poetische Flitter einen desto widerlichern Contrast mit dem höchst kleinlichen und unbedeutenden Inhalt, der uns mit soviel Würde und Feuer aufgedrängt wird. Uebrigens haben wir die gerühmte Kraft in nichts anderm als in einer Häufung härterer Wörter, ungewöhnlicher Reime und Vermeidung alles Sanften und Weichen gefunden. Der Inhalt seiner Sonette ist die alte klägliche petrarchische Liebe. Casa hatte sich mit mehr als einer Liebschaft versehn und besingt nicht nur alle diese Donne, sondern auch ihre Papageien. Uebrigens ist er der echte Petrarca, selbst in den witzigen Wortspielen mit den Namen der Geliebten. Selten begegnet man einem poetischen Gedanken oder Bild. Das Ganze ist dürre klägliche Prosa in vierzehn Reime gebracht, was freilich die Natur des Sonetts nicht anders hervorbringen kann. Auch Casa sieht in der Liebe nur Unglück (natürlich bloß in seinen Gedichten). Der Weg des Amor ist der Weg zum Tod, er ist von Dornen rauh, von Thränen feucht; Casa hat darauf nur Klagen und Seufzer über die Grausamkeit und Härte seiner Schönen. Aber doch muß er ihn als Sklave des Amor wandeln, er kann keinen andern Weg finden, im Gegentheil er beklagt sich noch, daß dieser so langsam zum Tod führt. Dann besingt er auch die himmlischen Worte, die süße Strenge, den holden Stolz (cortese orgoglio e pio), die heitre Stirn, die glänzenden Augen, das goldne Haar seiner Donna, das sein Herz gefesselt hat. Ein andermal findet er hold die Pfeile und Hände des Amor, hold und voll Vergnügen und Heil sein Gift, sein Joch und seine Fesseln; sein Leben ist ihm nur durch die Liebe angenehm, und er freut sich darauf, daß man einmal auf sein Grab schreibt, daß er als Sklave des Amor gelebt habe und gestorben sei. Man begreift nicht, wie über solche nichtssagende Gedichte noch weitläufige Commentare möglich waren. Wenn man aber diese Commentare selbst ansieht, so bestehn sie fast in

nichts als einer Zusammenstellung aller Lyriker, die jeden einzelnen Ausdruck eben so oder ungefähr so in ihren Sonetten gebraucht und gedreht haben, woraus die dichterische Armuth noch stärker hervorleuchtet [1]).

Annibal Caro (aus Istrien, 1507—1566) hat sich einen größern und wirklichen Ruhm als Uebersetzer des Virgil und Theokrit erworben. Doch wurde er auch wegen seiner Sonette von seinem Publikum dem Petrarca gleichgestellt. Er hat eben hauptsächlich für die Sprache, wie viele andre Dichter ein großes Verdienst; er kannte die Schwierigkeiten der Sprache, suchte sie auf und bezwang sie zu einem eleganten Vers. Seine Sonette sind aber auch nur mühsam zusammengestellte Wörter und ungewöhnliche Reime, worin er sich besonders gern hervorthat. So hat er unter andern drei Sonette geschmiedet, die alle dieselben Reime haben, entweder in dem Condizionale und Passato, wie sentissi, vissi, dissi, ardissi, unissi, oder solche, die sich schwer zusammenfinden, wie apersi, soffersi, fersi, immersi etc. Dies ist aber auch Alles, was man von seinen Sonetten sagen kann, das Uebrige ist nicht der Rede werth, Gedanken, poetische Bilder sind nicht darin, die Gefühle unwahr,

---

1) Wir würden hier gerne eins seiner besten Sonette, das auf die Eifersucht, dessen Hauptgedanken er zum Theil dem Bernardo Tasso entlehnt hat, hersetzen; aber dieses findet sich in allen Sammlungen, und der gelehrte Varchi hat es in einer eignen Lezione commentirt. Daher geben wir ein anderes hier zur Probe, das mehr in echt Casa'scher Manier abgefaßt ist:

Quella che lieta del mortal mio duolo,
Nei monti e per le selve oscure e sole
Fuggendo gir, come nemico sole
Me, che lei, come donna, onoro e colo;
Al pensier mio, che questo obbietto ha solo,
E ch'indi vive, e cibo altro non vole,
Celar non può de' suoi begli occhi il sole,
Nè per fuggir nè per levarsi a volo.
Ben pote ella sparire a me dinanzi,
Come augellin che 'l duro arciero ha scorto,
Ratto ver gli alti boschi a volar prende;
Ma l'ali del pensier chi fia ch'avanzi?
Cui lungo calle ed aspro è piano e corto;
Così caldo desio l'affretta e stende.

die Concetti dunkel und frostig. Wie sehr aber die Wörter und ihre schwierige Zusammenstellung die Hauptsache waren und bis in die neuere Zeit geschätzt wurden, sieht man noch an der Entzückung, die Muratori bei zwei so gereimten Sonetten des Caro in seiner Sammlung empfindet. Er sagt in seinem Werk Della perfetta poesia (Vol. IV. p. 146): Questi due sono sonetti d'un gusto particolare, sono robustissimi, e fanno gran viaggio senza stento e senza affettazione alcuna. Ciò che n'accresce non poco il merito, si è la difficoltà delle rime, che tuttavia sono le stesse in ambedue, anzi in un terzo sonetto. A pochi verrebbe fatto, dopo aver eletto sì fatti ceppi, di spiegare con tanta forza e naturalezza tanti concetti. Eine solche poetische Bornirtheit erklärt denn auch, wie man über die berüchtigt gewordne Canzone von den tre gigli d'oro einen solchen kritischen Streit anheben konnte, der an Heftigkeit und Bitterkeit alles Aehnliche übertraf, Staat und Kirche in Bewegung brachte, selbst im vorigen Jahrhundert noch mit scharfen Waffen geführt wurde und sich vielleicht alle Tage erneuern kann. Diese Canzone ist eine sehr unbedeutende, gedankenarme Schmeichelei auf das französische Haus, wobei alle Götter zur Verherrlichung herbeigerufen werden. Diese unglückliche Canzone kam ungefähr 1553 ans Licht und wurde von Einigen für wirklich göttlich gehalten. Castelvetro bekam sie zufällig zu Gesicht und machte darüber gegen einen Freund einige strenge kritische Bemerkungen. Diese beleidigten den Dichter, er gerieth in Wuth und begann den Krieg gleich mit Schimpfwörtern. Jeder der Kämpen hatte seine gelehrten Freunde, die seine Sache mit der größten Hitze vertheidigten; auf Caro's Seite waren Varchi, Zoppio, Borghini, besonders Alberigo Longo, auf der Seite seines Recensenten dessen Freunde von der Modeneser Akademie und einige andre. Beide Parteien geriethen bald in solche Wuth, daß sie in die gröbsten persönlichen Beleidigungen, in Verleumdungen, Anklagen auf Mord und Ketzerei und Schimpfsonette ausbrachen. Muratori behauptet, Caro habe den Krieg als Humanist, Castelvetro als Philosoph geführt. Auf seine ersten Privatbemerkungen ließ Castelvetro eine kleine Schrift, betitelt Replica, folgen, worauf unter Caro's Namen der Commentar über dessen Canzone erschien. Diesem entgegnete Castelvetro

mit vier Schriften, und nun rückte der Andre mit seiner Apologia degli Accademici de' Banchi di Roma hervor, an welche er noch einige Reime, die Mattaccini, und einen aus Schimpfwörtern zusammengesetzten Sonettenkranz angehängt hatte. Tiraboschi sagt, dies sei eins der infamsten Libelle, die zur Schande der Menschheit und der Wissenschaft erschienen seien. Die Antwort des Castelvetro war hierauf betitelt: Ragione d'alcune cose segnate nella Canzone di A. C. So hatte der Streit bereits sechs Jahre gedauert. Für den Caro trat nun Varchi in seinem Ercolano in die Schranken, während jener beschuldigt wird, andre Waffen gebraucht zu haben. Castelvetro wurde angeklagt, die Ermordung des Alberigo Longo, eines der Streiter auf Caro's Seite, veranlaßt zu haben, was ihm zweimal eine peinliche Untersuchung zuzog, während er wol mit mehr Recht befürchtete, daß Caro ihm selbst nach dem Leben trachte. Der wirksamste Schlag, welchen nun Caro, dem es um seine armselige Canzone immer mehr Angst geworden zu sein schien, anwandte, war der, daß er seinen Gegner der Inquisition verdächtig machte, wozu er dessen eignen liederlichen Bruder als Angeber gebrauchte. Dies bereitete dem Castelvetro den Untergang. Er ging nach Rom, um sich zu rechtfertigen, wurde als Gefangner in ein Kloster gesteckt, entfloh von da nach Chiavenna, und nachdem er vergebens versucht hatte, sich mittelst des Conciliums von Trient mit dem Papst auszusöhnen, lebte er dort nur noch neun Jahre in traurigen Umständen. Der kritische Streit ging unterdessen immer fort, und den Castelvetro überraschte der Tod in seiner letzten Entgegnung gegen den Varchi. Wie ernstlich aber Caro die Sache nahm und wie eifrig er sie führte, sieht man aus seiner Apologia, wo er den Castelvetro beschuldigt, er sei ein Leugner der Unsterblichkeit, Verderber der Wahrheit und des Glaubens, ein Wüthender, Ruchloser, ein Feind Gottes und der Menschen; am Schluß empfiehlt er seinen Feind den Inquisitoren, dem Henker und dem Teufel (al grandissimo Diavolo). Dies war der erste kritische Krieg, aber leider nicht der letzte, und konnte es auch bei der Schwäche der Poesie nicht sein. Jeder Dichter war auch Kritiker, und über eine Menge Sonette und andre werthlose Gedichte finden sich Sammlungen von Streitschriften; so ging es durch

die zweite Hälfte des Jahrhunderts fort bis zu dem großen Kampf über Tasso's Jerusalem. Ob diese vorherrschende und so schlecht beschaffne Kritik die schwächliche Poesie verschuldete oder das Umgekehrte der Fall war, läßt sich schwer mehr entscheiden, aber sicherlich erklären sich beide wechselseitig.

Auf die äußerlichste Form also, auf die Sprache und den Versbau wurde die meiste Sorgfalt gerichtet, und hierin war Niemand eifriger als Bernardino Baldi (von Urbino, 1553 — 1617). Die einfachen Sonette waren ihm nicht schwierig genug, er erfand sich daher etwas, das er sonetti intrecciati nannte, deren Verse aus vierzehn Silben bestanden, wovon aber die drei ersten Silben wieder einen Vers für sich ausmachten und mit den übrigen Versen reimten, wie z. B.

Oltraggio — face lo verno ad ignobile foglia,
E spoglia — della richezza, che gli diè lo maggio,
Lo faggio — e come più e più feroce orgoglia,
Dispoglia — dello più folto bosco lo ramaggio.

Außerdem drechselte er gerne noch viel längere Verse von sechzehn bis achtzehn Silben, und in der letztern Versart hat er ein ganzes Epos Il Diluvio universale geschrieben. Von diesen kindischen Künsteleien, sowie von den Versuchen, lateinische Metren in die italienische Sprache einzuzwängen, ist schon im ersten Band die Rede gewesen. Sie sind wie die ähnlichen Versuche des Tolommei und Broccardo nur in Hinsicht auf die Behandlung der Sprache zu bemerken. Dasselbe gilt übrigens auch von seinen eigentlichen Sonetten, deren er neben seinen größern meist didaktischen Gedichten eine beträchtliche Zahl geschrieben hat. So machte er 106 Sonette auf die höchsten kirchlichen Feste im Jahr (la cronaca dell' anno), und 52 sonetti romani, die unter sich zusammenhängen und eine Art Spaziergang durch Rom von einem Thor zum andern, in die Länge und Quere bilden. Er verweilt darin bei jedem Monument und bringt sehr allgemein gehaltne elegische und moralische Betrachtungen über die gesunkne Größe und die Ruinen Roms an. Dem geistlichen Mann fiel es aber nicht ein, sehr naheliegende praktische Vergleichungen und daraus zu ziehende Ermahnungen an seine Zeit zu geben.

Eben so gut wie die Sonette konnte man übrigens auch andere Gedichtformen zu allen möglichen Stoffen gebrauchen, da

es eigentlich auf das Wesen gar nicht ankam. Dies geschah denn auch besonders mit dem Madrigal, welches lyrisch, epigrammatisch, didaktisch, elegisch, satirisch und idyllisch angewendet wurde. Man machte ohne weitern Anstand Madrigale, die der Form nach Ballaten, dem Inhalt nach Idyllen waren. Der Hauptmadrigalendichter war Giambattista Strozzi (aus Florenz, † 1571), er schrieb einen dicken Band solcher Gedichte, deren Inhalt empfindsame Klänge eines liebenden gequälten Herzens, Gnomen und Sentenzen, Satiren auf den Geiz, Klagen über den Tod der Freunde ausmachen; es gibt fast keinen Stoff, den er nicht in die Form eines Madrigals zu zwängen wußte. Baldi machte sichs zur Aufgabe, in seiner Sammlung von Jugendgedichten dem Strozzi in der Madrigalenform, dem Petrarca im Inhalt nachzueifern. Er gab dieser Sammlung den Namen Lauro, weil er darin, wie Petrarca in seinen Sonetten, den Namen seiner Donna verherrlicht und seine Liebe zu ihr besingt, nur mit dem Unterschied, daß er diese Liebe von der vergnüglicheren Seite auffaßt. So sehn wir überall als Merkmal der Schwäche dieses Ineinanderfließen der verschiednen Dichtarten und Formen, in den meisten Sonetten die kleine epigrammatische Pointe der Madrigale, und in den letztern die langen Schilderungen und Ergießungen der Ballaten. Für jede Unform, in der sich diese wesenlosen Produkte darstellten, hatte man auch gleich einen neuen Namen und ein neues Gesetz aufgestellt und sie dadurch als selbständig in die mannigfaltige Gedichtreihe des 16. Jahrhunderts eingeführt. So erfand man für die zu lang ausgefallnen Madrigale den Namen Madrigalessen. Auch hat man nicht mit Unrecht den Pastor fido des Guarini eine Reihe von Madrigalen, seine Personen Epigrammatisten genannt, und so könnte man in vielen größern Gedichten, auch Tragödien eine Menge von Sonetten herausfinden, denen nur der Reim fehlt.

Die dem Fortschritt in der Wissenschaft huldigten, glaubten auch in der Lyrik das Alterthum heraufbeschwören zu müssen, und sprachen von Hymnen und Oden, schrieben aber doch meist Sonette und Canzonen. Der Styl hatte eben nie mit dem auszudrückenden Gefühl einen natürlichen Zusammenhang, kam nie von selbst aus der überströmenden Fülle des Herzens, er war

in der Behandlung etwas Aeußeres wie das Gefühl. Aber für die Verschiedenheit des Gefühls sah man sich immer nach einem etwa dazu passenden Styl eines Vorgängers, entweder Italieners oder Lateiners, um. Für die gewöhnlichen Ausschmückungen einer Prälatensehnsucht blieb man bei dem Styl Petrarca's, wo durch Eleganz der Reime und Wendungen genug gethan wurde, und man that sich etwas darauf zu gut, wenn die subtilsten Kritiker kein einziges Wort herausfinden konnten, das der alte Meister nicht gebraucht hätte. Hatte Einer einmal Lust am majestätischen Ausdruck, so suchte er seine Ausdrücke aus den Gedichten des Horaz oder Pindar zusammen, wie Tarsia, Della Casa und Andre, für den elegischen Styl mußte dagegen Tibull aushelfen. Einer der eifrigsten derartigen Beförderer der klassischen Lyrik war Girolamo Muzio, in seiner Prosa ein intoleranter, streitsüchtiger Theologe, der sich mit Feuereifer allen Verbesserungen in der Kirche widersetzte und gegen jeden Reformator, wie Paolo Vergerio, Ochini und Andre, bissige Streitschriften schleuderte. In seinen Versen zeigt er sich als einen eben so feurigen, obgleich etwas unbeständigen Galan. Er hatte mehrere Liebschaften, in deren Wahl er etwas weniger schwierig war, als es von einem so gründlichen Orthodoxen zu erwarten gewesen; denn seine Geliebten, von der berüchtigten Tullia d'Aragona an bis herab in die untersten Klassen, sind von mehr als nur zweideutigem Ruf, und in der Art, wie er sie besingt, hat er auch nicht die petrarchische Vorsicht in Vermeidung alles übeln Scheins angewendet. In einem ganzen Dutzend Canzonen hat er nach einander die einzelnen Körpertheile, das Gesicht, die Haare, die Stirn, die Augen, die Wangen, den Mund, den Hals, Busen u. s. w. seiner ersten Geliebten besungen, und der Anblick aller dieser Dinge macht ihn so verwirrt, daß trotz aller Manier und Studirtheit in seinen Reimen die widersinnigsten Ausdrücke, wie gelato fuoco, ghiaccio infiammato, vento di pianto, pioggia di sospiri, vorkommen. Er hatte sich in den Kopf gesetzt, außer der Satire alle Arten zu versuchen, in denen Horaz geglänzt hatte. Er schrieb also eine Ars poetica, Reime und reimlose Verse, die die Stelle der Oden vertreten sollen, und Episteln. In der Dedikation an Veniero freut er sich sogar, daß er seine Gedichte in derselben Ordnung habe drucken lassen,

wie die horaziſchen. Eine gleiche Mühe in Nachahmung der Antiken gaben ſich Bernardo Taſſo und Alamanni. Den Letztern haben wir ſchon einigemal bei unglücklichen Verſuchen im Epos und Drama angetroffen, und dort war ihm ſeine Gelehrſamkeit eben ſo im Weg als hier in der Lyrik. Ohne griechiſchen Geiſt zu beſitzen, warf er ſich zum italieniſchen Pindar auf und ſuchte dieſen, wie die Petrarchiſten ihr Muſter, im Aeußern zu erreichen. Sogar die Ausdrücke Strophe und Epode erſetzte er durch ballata, contraballata und stanza, und hielt ſich mit dieſem kindiſchen Kunſtſtück für den Erſten, welcher pindariſche Geſänge in Italien habe hören laſſen. Bernardo Taſſo kam ſeinem Horaz als Muſter in der Erfindung und dem freiern Flug ſchon etwas näher. Beide Dichter verſtiegen ſich dann noch höher und ahmten auch den büßenden König David nach. Alamanni kam auf die Idee ſeiner Bußpſalmen bei einer ſchweren Krankheit auf einer Seereiſe; ſie ſind auch ganz danach. Es kam eben nur auf den Namen an, denn auch die Pſalmen des Bernardo Taſſo unterſcheiden ſich nicht von vielen Hundert Sonetten und Madrigalen. Dennoch erhob ſich ein langer und ſehr ernſter Streit darüber, wer von Beiden der erſte Erfinder italieniſcher Pſalmen ſei, ein Streit, der ſo wenig Werth hatte und ſo wenig zu einem nützlichen Reſultat führte, als der Streit um Caro's Canzone oder den erſten Komödiendichter oder das erſte Hirtendrama. Noch eine Dichtart war von den Alten aufzunehmen übrig, die Elegie, und auch in dieſer verſuchte ſich Alamanni ſtark in der Manier des Tibull und Properz, zuweilen fällt er auch in den Ton der Ovidiſchen Klaglieder. Beſonders wenn er ſeiner Verbannung gedenkt. In den meiſten übrigen hält er ſich in dem erotiſchen Kreis und beſingt ſeine Flora und Cinzia. Eine ganz eigne Art Elegien, welche auch noch beweiſt, wie in der dortigen Poeſie Alles durcheinander gemengt iſt und wie die Italiener jedes fremdartige Produkt dieſer Verwirrung durch einen ſchnell erfundnen Namen geltend machen, ſind ſeine geiſtlichen Elegien, in denen die Verkündigung Mariä, die Geburt Chriſti, die Paſſion, Auferſtehung u. ſ. w. beſungen wird. Bernardo Taſſo's Elegien, wie überhaupt die meiſten italieniſchen, haben ſehr geringen Werth. Sie unterſcheiden ſich dem Inhalt nach faſt gar nicht von den Sonetten, deren Gegenſtände

ja auch die Galanterie oder Religion sind; die Form allein gab hier wieder den Ausschlag, denn man brauchte zu den Elegien gewöhnlich die Terze Rime, wofür aber wieder ganz besonders originelle Genies mancherlei abweichende Reimarten anwendeten.

Am widerlichsten sind aber doch die idyllisch sein sollenden Sonette, für die manche Dichter ganz begeistert waren. In diesen war es noch leichter, ein Minimum von Gedanken oder Gefühlen anzubringen und die romantische Mattherzigkeit unter schäferlicher Artigkeit zu verbergen. Denn in der „poetischen" Umhüllung solches armseligen Gedankens oder Gefühls lag wieder mancherlei Stoff für den Scharfsinn, unter den galanten Schäfern und gefälligen Schäferinnen waren berühmte Prälaten und Gelehrte und hohe oder sehr niedre Damen zu verstehen, die der Witz gern zu errathen strebte, und die Idylle war schon längst vorzugsweise als Allegorie angewendet worden, unter deren Schleier sich alles Mögliche, selbst das Einfältigste sagen ließ. Zu solcher Unnatur schickte sich keine Dichtart besser als das Sonett, und man hat dieses auch durchaus nicht dabei vernachlässigt. Es wurde im Gegentheil so ausgebildet, daß man bald genau unterschied, ob die Galans im Fischfang eifrig waren, oder im Wald den Hasen nachjagten, oder auf einfacher Trift ihren Schafen zusahen, und es ward demjenigen zur großen Ehre angerechnet, der der Erfinder oder erste Bearbeiter der Sonetti maritimi oder pescatorii oder boscherecci war. Der Bischof Claudio Tolommei von Siena (1490—1555), der eine besondere Lust am Ungewöhnlichen zu haben schien und daher auch nach dem Muster des Alberti und Broccardo die antiken Versmaße einzuführen liebte, machte auch viele Hirtensonette, worin aber gar wenig Gedanken zu finden sind. Es kam ihm vielleicht in den meisten nicht auf eine allegorische Beziehung, sondern nur auf ein einfaches Schäferbild an, wie in diesem, in welchem besonders die Eleganz des Ausdrucks gerühmt wird:

Quei congiunti d'amor Jella e Tirsi,
Tirsi nella sua verde età novella,
Come rosa vermiglia e fresca Jella,
Che non potea più vaga coppia unirsi,
A Citerea così parlare udirsi:
Questi amaranti a te, Venere bella,

Doniamo e questi gigli, onde d'ombrella
O ghirlanda il tuo crin possa coprirsi.
Come amaranti eterno, e come bianchi
Gigli fiorisca bianco il nostro amore,
Che in noi candido sempre e immortal viva.
E come lega l'uno e l'altro fiore
Un filo sol, così tu, santa diva,
Stringi d'un nodo noi, che mai non manchi.

Nicht immer läuft aber die Sache so gut ab, der Dichter weiß auch mit seinen Bildern zu erschüttern. Denn in einem andern Sonett hat ein Hirt lange vergebens seine Amarilli um Gunst gebeten. Langweilig gestimmt, findet er sich einmal in einem Wald, nach einer düstern Anrede an seine Schafe ersticht er sich, und in demselben Augenblick hört man ringsum den Wald dröhnen und sieht seine Heerde in schaudervollen Tönen brüllend hierhin und dorthin davonlaufen. Ein solches Sonett hält Ginguené dennoch für eins der besten in seiner Art. Einer der fadesten Sonettenschreiber, aber gewissenhaftesten Nachahmer des Petrarca ist der gelehrte Historiker Benedetto Varchi (von Fiesole, 1502 — 1565). Er mag besingen was er will, das Lob eines Fürsten, Anspielungen auf die Zeit, den Ruhm des Petrarca, seine Liebe und Sehnsucht, immer ist er entweder selbst ein Schäfer oder er läßt Schäfer für sich reden [1]). Nur selten,

1) Wie einfältig nimmt sich so das Lob des Petrarca aus, der nie für Schäfer etwas gethan hat:

Sacri, superbi, avventurosi e cari
Marmi, che 'l più bel Tosco in voi chiudete,
E le sacre ossa e 'l cener santo avete,
Cui non fu dopo lor, ch'io sappia pari;
Poichè m'è tolto preziosi e rari
Arabi odor, di che voi degni sete,
Quant' altri mai, con man pietose e liete
Versarvi intorno, e cingervi d'altari;
Deh non schivate almen, ch'umile e pio
A voi, quanto più so, divoto inchini
Lo cor, che, come può, v'onora e cole.
Così spargendo al ciel gigli e viole,
Pregò Damone; e i bei colli vicini
Sonar: povero il don, ricco è il desio.

wenn es ihm seine Spröde zu arg macht, läßt er die Maske fallen und tritt als er selbst auf. Ich weiß aber nicht, ob er dann nicht noch fader und gekünstelter wird, und gebe daher hier eins von diesen letztern Sonetten, um mein Urtheil zu begründen und zugleich die Kraft des Sonetts in ihrem vollen Glanz zu zeigen:

Donna bella e crudel, nè so già quale
Crudele o bella più; so ben che siete
Bella tanto e crudel, che nulla avete
Nè in beltà, nè in crudeltate uguale.
Se del mio danno pro, se del mio male
Alcun bene, e del duol gioia prendete:
Più dolce assai, che non forse credete,
M'è il danno e 'l mal e 'l duol che ognor m'assale.
Ma se 'l morir di me nulla a voi giova,
E puovvi esser d'onor questa mia vita,
Perchè volete pur che affatto io mora?
Che si dirà di voi? Costei per nuova
Vaghezza e crudeltà trasse di vita
Un che tanto l'amò, che l'ama ancora.

Das italienische Urtheil lautet freilich ganz anders, denn Muratori, der es zwar nicht ganz fehlerfrei finden kann, sagt doch darüber: Non è vino sfoggiato, ma si può ber volentieri. Benchè ne' quadernari si vegga qualche più apparente sforzo dell' ingegno, a me tuttavia per la naturale e non volgare argomentazione e per la chiusa delicatamente ingegnosa pacciono molto più i terzetti. Auch Bernardo Tasso hatte, wenn er nicht seinen Petrarca nachahmte und eine italienisch-platonische Liebe in den herkömmlichen schmachtenden Ausdrücken besang, eine besondere Vorliebe für die Schäfersonette, die er eigentlich recht in Schwung brachte, und zwar glänzte er besonders in der Abart der Fischer- und Seesonette. Sie unterscheiden sich aber von den andern nur durch die veränderten Coulissen und die Erfindung kann nicht viel Kopfbrechen gekostet haben. Die Fischer sind eben so nichtssagend und haben eben so wenig Gedanken als die Schäfer auf ihrem Gras. Was kann z. B. armseliger und leerer sein als folgendes Sonett:

Mentre lieti traean Cromi ed Aminta
Con le nodose reti i pesci a riva,
Per l'onda queta e d'ogni orgoglio priva,
Da' be' raggi del Sol tutta dipinta;
L'irta chioma di fior candidi avvinta
Micone, a cui la prima piuma usciva
Da le purpuree gote, errando giva
Con la barchetta sua di frondi cinta;
E pieno di desir caldo e gentile,
L'acqua mirando in questa parte e'n quella
A le figlie di Nereo alto dicea:
Non vide unqua il mar d'India, o quel di Tile
Ninfa come Amarilli, adorna e bella:
E perdonimi Dori e Galatea.

Dieſe affektirten Spielereien und Galanterien wanderten bald nach Frankreich und bildeten unter dem Schutz des Hofzwangs in den Zeiten Ludwigs XIII. und XIV. eine ſtarke Richtung in der Poeſie. Was ſich aber hier an den kleinen Höfen von galanter Allegorie in kleinen Sonetten und Eklogen hielt, hatte dort unter den mächtigen Verhältniſſen Zeit und Nahrung genug, ſich bis zu vielbändigen Romanen auszudehnen.

Das äußerliche Unglück Italiens zog übrigens doch auch die Aufmerkſamkeit einiger Sonettendichter von ihren Nichtigkeiten ab und in eine gewiſſe patriotiſche Richtung hinein. Die Art aber, wie ſie den Gegenſtand behandelten, die Ermahnungen, womit ſie ihr elegiſches Coquettiren mit alter Größe und majeſtätiſchem Unglück zuweilen abwechſeln ließen, zeigen, wie äußerlich ſie die ganze große Geſchichte ihrer Zeit nahmen, wie wenig ſie auf den innern Kern und den eigentlichen Grund ihres Unglücks, der Geſunkenheit ihres Vaterlands dringen konnten. Eine ſolche Schärfe war nur dem Blick eines Machiavelli gegeben, der weder von dem Glanz und der Macht der Kirche beſtochen, noch von dem Luxus und der Etikette der Höfe geſchwächt, beide als die Verderber Italiens anklagte und in ſeinen Schriften auf eine Reform im Innern drang, während die Klaglieder und Wünſche der Andern an derſelben Oberflächlichkeit und Leere wie in unſerm Jahrhundert leiden und daher damals wie jetzt zu keinem vernünftigen Reſultat führen konnten. Ja ſie waren ſogar

nicht einmal aus der Seele des Volks, aus einem überall gefühlten Bedürfniß, dessen Ausdruck wieder überall Anklang gefunden hätte, aus einem allgemeinen Drang und Streben gedichtet. Das eigentliche Volk war als die leidende, durch die vielen Fesseln des täglichen Bedürfnisses und Wohlseins abhängige Masse tief herabgesunken und die Bevorrechteten verdankten eben den Zuständen, welche die Kirche und die kleinen Höfe erhoben, ihre eignen Vorrechte. Die Dichter und Gelehrten suchten bei Kirche und Hof ihr Glück und hatten ihre bestimmten, allein erlaubten und beliebten Gegenstände. Bloß in Toscana, in der kurzen Zeit, wo Kirche und Hof mit einander im Conflikt waren, hatte man sich bei den Alten einiges Licht geholt, dies ging aber aus, sobald die Eintracht wieder hergestellt war, und der Zwang der antiken Formmuster, dem man sich um so williger fügte, je besser sie den Mangel an selbständigem, produktivem Geist verdeckten, diente nur zum Verderben der dichterischen Thätigkeit. Von den Geistlichen aber war es am wenigsten zu erwarten, daß sie ihre Mutter Kirche im Stiche ließen oder gar verriethen, um sich das Schicksal des Savonarola zu bereiten; ihnen kam es am wenigsten zu, das Unglück Italiens hervorzuheben, den Grund desselben zu erforschen und die Urheber zu verdammen. Dennoch sehen wir, wie denn bei einmal eingerissener Unnatur Alles in verkehrte Hände geräth, unter den gepriesensten patriotischen Sängern einen Geistlichen, den Giovanni Guidiccioni (von Lucca 1500 — 1541). In einem großen Theil seiner Sonette war er ein ehrlicher Nachahmer des Petrarca, und zwar so ehrlich, daß er ihn zuweilen ganz copirte. Dies störte aber, wenn man den Muratori hört, die Italiener gar nicht, und sie suchen solche Copien wegen ihrer pensieri sublimi, vaghissime esagerazioni poetiche und facile e maschile dolcezza o leggiadria d'espressioni als Originale zu erheben. Auch in seinem Patriotismus hält sich unser Dichter zu viel an Petrarca, der sich bekanntlich auf eine wohlfeile Art mit Redensarten abzufinden wußte. Der Hauptvorzug Guidiccioni's ist Eleganz und Correctheit und danach werden allerdings alle Nachahmer des 16. Jahrhunderts beurtheilt. Schon hieraus ließe sich aber abnehmen, daß auch ihm das wahre dichterische Gefühl, selbst auch das patriotische gemangelt habe, wenn man dies nicht schon an der vorherrschenden

Rhetorik, den gekünstelten Ausschmückungen und den vielen nichtssagenden Sätzen bemerkte. Es bleibt freilich dabei unausgemacht, ob seinen Geist die elende Sonettenform so herabgedrückt oder ob er grade aus Mangel an Gefühl diese alsdann so bequeme Form gewählt habe. Seine Gedichte sind aber ziemlich matt und schläfrig. Wir hören darin dieselben schmachtenden, unbestimmten Klagen wie in den Liebessonetten. Der Dichter erinnert an die frühere Größe, beweint den vergangnen Ruhm Italiens und geht zurück bis auf die römischen Zeiten, die eigentlich die Italiener nichts angehen. Dann ruft er den kriegerischen Herzog Della Rovere, die viva fiamma di Marte, herbei, um Rom, die Ernährerin berühmter Helden, zu befreien, weil in ihren Augen, die einst die klarste Sonne der Welt waren, jetzt der Tod weile. Dann bewundert er die Majestät Italiens selbst in der Knechtschaft, zählt die Schönheiten des Landes her, bedauert, daß dies Alles fremde Barbaren verwüsten dürfen; er erinnert daran, daß Italien der Sitz der Kirche ist und so eigentlich die Welt beherrschen sollte. Hier ist der Kern, der Grundgedanke, der in allen Jahrhunderten fortgetönt hat und noch immer wiederholt wird, aber auch der Grund alles Uebels, das weder durch die vorgeschlagnen Eroberungen noch Verzichtungen fremder Mächte gehoben wird (Balbo, delle Speranze d'Italia): der Italiener betrachtet sein Land, seine Kräfte, seinen Ruhm, sich selbst nicht als seine Sache, sondern als Sache der Kirche, mit der Alles steigt und fällt, und so betrachtet er das Schicksal seines Landes mehr als ein unverdientes Unglück, das Rom und die Kirche betroffen, und wir hören hier ungefähr dieselben Empfindungen aussprechen, wie sie ein galanter Herr sagen würde, wenn er eine schutzlose Dame beleidigen sähe. Nur wenige Sonette reden eine kräftige Sprache voll Vorwürfe und Ermahnungen an Italien, aus seiner Lethargie zu erwachen, wie das folgende Sonett, in welchem aber wieder die Anführung der libertà sehr unverständlich und die Hinweisung auf uralte Triumphe sehr unpraktisch ist:

Dal pigro e grave sonno, ove sepolta
Sei già tanti anni, omai sorgi e respira,
E disdegnosa le tue piaghe mira,
Italia mia, non men serva che stolta.

La bella libertà, ch'altri t'ha tolta
Per tuo non sano oprar, cerca e sospira;
E i passi erranti al cammin dritto gira
Da quel torto sentier dove sei volta.
Che se risguardi le memorie antiche,
Vedrai che quei, che i tuoi trionfi ornaro,
T'han posto il giogo, e di catene avvinta.
L'empie tue voglie a te stessa nemiche,
Con gloria d'altri, e con tuo duolo amaro,
Misera, t'hanno a sì vil fine spinta.

Luigi Alamanni kam in seinen patriotischen Sonetten der Hauptsache etwas näher und hauchte mehr Wärme in seine Klagen über das Schicksal Italiens, weil er damit den Unmuth über sein eignes verband. Er war in Folge der unterdrückten Empörung aus Florenz vertrieben, von den siegenden Medici verfolgt und hatte Zuflucht bei Franz I. von Frankreich gefunden. Dieses Leben in der Verbannung war grade nicht glücklich und jeder Umstand erinnerte ihn an sein unterjochtes Vaterland, an die verlorne Freiheit, die Unterdrücker, die vielen Höfe, die Verwüstungen und Siege der Barbaren, die ihm die Rückkehr verwehren. Wenn er die Seine sieht, die die Hauptstadt eines mächtigen Reichs bespült, denkt er an den Arno, der auch schon Helden gesehen hat und als ein republikanischer Fluß noch Helden sehen könnte. Den alten Ocean ruft er auf, daß er den berühmten Tyrrhenus, seinen Sohn, vom Schlaf erwecke und ihn zum Mitleid für den durch Sklaverei niedergeschlagnen Arno bewege. Wie er aber mit seiner Trauer um das Vaterland und dem Wunsch nach der Befreiung desselben immer sein eignes Interesse zu verbinden weiß, zeigt unter vielen andern das folgende Sonett:

Io pur, la Dio mercè, rivolgo il passo
Dopo il sest' anno a rivederti almeno,
Superba Italia, poichè starti in seno
Dal barbarico stuol m'è tolto (ohi lasso!)
E con gli occhi dolenti e 'l viso basso
Sospiro, e 'nchino il mio natio tereno,
Di dolor, di timor, di rabbia pieno,
Di speranza e di gioja ignudo e casso.

Poi ritorno a calcar l'Alpi nevose,
E 'l buon Gallo sentier; ch'io trovo amico
Più de' figli d'altrui, che tu de' tuoi.
Ivi al soggiorno solitario, antico
Mi starò sempre in quelle valli ombrose,
Poichè il Ciel lo consente, e tu lo vuoi.

Zu der schon einmal bemerkten Eigenthümlichkeit in der lyrischen Literatur der Italiener, wonach manche Richtungen in verkehrte Hände geriethen, gehört es wol auch, daß Bernardo Capello, ein eifriger Politiker, der der venetianischen Regierung so gefährlich schien, daß sie ihn auf eine ferne Insel verbannte, in seinen Gedichten eine ganz religiöse und resignirte Stellung annahm. Er spricht, als ob er sich nie um das Schicksal seines Vaterlands bekümmert hätte, mit Gleichgültigkeit, oft mit Verachtung von den irdischen Dingen und zeigt große Sehnsucht, diese Welt zu verlassen und die Hoffnungen einer zukünftigen in Erfüllung gehen zu sehen. Wenn er den Domenico Veniero, auch einen Venezianer, in dieser religiösen Richtung zum Nebenbuhler hatte, so scheint uns dessen Stimmung natürlicher, da er durch dreißigjährige körperliche Leiden von selbst auf die Hoffnung eines bessern Lebens geführt wurde.

In dieser sanften, wenig schwunghaften Weise, die ganz die Natur der Elegie, aber deßwegen einen untergeordneten lyrischen Werth hat, glänzt ganz besonders die bekannte Vittoria Colonna (1490 — 1547), die Gemahlin des tapfern Ferrante d'Avalos, Marchese von Pescara, die von fast allen namhaften Zeitgenossen in Prosa und Versen gefeiert wurde (von Ariost im Orlando fur., Canto 37. St. 1 — 23). Ihr Leben, das durch die Theilnahme ihres Gemahls an den Kriegen Karls V. viel beunruhigt wurde und durch dessen frühen Tod lange traurig und einsam hinfloß, ist vielfach beschrieben worden. Ihre Gedichte hat sie fast alle nach Pescara's Tod verfaßt, daher sich in ihnen eine trübe Stimmung und Trauer, oft jedoch auch eine neben so vielen faden Dichtern überraschende Kraft und Männlichkeit ausspricht, während sich in den Gedichten aus ihren letzten Lebensjahren neben tiefer Frömmigkeit auch eine Neigung zum Mystischen und zu religiöser Schwärmerei verräth. Sie hat sich leider auch den Petrarca zu ihrem ausschließlichen Meister

gewählt, und manche ihrer Sonette sind auch wirklich weiter nichts als petrarchisch, die Sprache sehr correct und elegant. Wäre sie aber lieber ihrer eignen Richtung gefolgt, so würde die dichterische Kraft, womit sie ihren Meister und viele seiner männlichen Nachahmer beschämt, sie gewiß auf bessere Wege geführt und man nicht zuweilen das Studirte, Gezierte und Subtile in ihren Versen zu beklagen haben. Ihre elegischen Sonette beziehen sich außer dem geistlichen und religiösen Stoff alle auf ihren Mann, enthalten Klagen über seinen Verlust, Wünsche, ihn würdig besingen zu können, Aufforderungen an andere Dichter, die Leier zu seinem Lob zu ergreifen, traurige Erinnerungen, durch die Orte erweckt, wo sie glücklich war, wo sie ihn früher mit Ruhm und Narben bedeckt zurückkehren sah. Es ist hier wenigstens keine eingebildete und affektirte Empfindung, womit sie sich und andre quält, es liegt hier wirkliches Unglück und wirkliche Trauer zu Grund, wenn nur der Ausdruck immer eben so natürlich wäre [1]). Ihren geistlichen Gedichten merkt man etwas an, daß sie ihre letzten Lebensjahre in übertriebnen Andachtsübungen zugebracht und sich zu stark in die Mysterien der Kirche versenkt hat. Ihr sonst gebildeter Geist, der aber immer einen etwas gesenkten dichterischen Flug hatte, gerieth hier in Subtilitäten und Uebertreibungen, wie in dem Gedicht auf den Tod des Erlösers, wo alle Engel sehnlichst zu sterben wünschen und alle zusammen weinen. Es konnte ihr in einem Gebiet nicht

1) Z. B. in dem Sonett:

Qui fece il mio bel Sole a noi ritorno
Di regie spoglie carco e ricche prede:
Ahi con quanto dolor l'occhio rivede
Quei lochi, ov' ei mi fea già chiaro il giorno;
Di mille glorie allor cinto d'intorno,
E d'onor vero a la più altera sede,
Facean de l'opre udite intera fede,
L'ardito volto, il parlar saggio adorno.
Vinto da' prieghi miei poi mi mostrava
Le belle cicatrici, e 'l tempo e 'l modo
De le vittorie sue tante e sì chiare.
Quanta pena or mi dà, gioja mi dava,
E 'n questo e 'n quel pensier piangendo godo,
Tra poche dolci e assai lagrime amare.

gelingen, worin sogar der große Dante gescheitert ist, und wir haben hier wenig mehr als die fromme Stimmung und den aufrichtigen guten Willen zu bewundern. Kirchlicher Inhalt und Sonettenform scheinen die Poesie auf gleiche Art zu lähmen. Die große Verehrung, die ihr gezollt wurde, verdankt sie wol zum großen Theil ihrer hohen weltlichen Stellung und den freundschaftlichen Verhältnissen zu ihren Zeitgenossen, die dem Dichterverein in ihrem Schloß zu Ischia gern huldigten. Doch hat sie auch unter unsern Neuromantikern so gut wie Bembo noch ihre Verehrer. Große Aehnlichkeit mit ihr in Schicksal und poetischer Richtung hatte die andere berühmteste Dichterin, Veronica Gambara (1485 — 1550). Auch sie verlor früh ihren Gemahl, den Principe Giberto X. von Correggio, und gerieth, nachdem sie die Erinnerung an ihn durch viele elegische Sonette gefeiert hatte, noch viel stärker in die Theologie, deren Dürre und poetische Unfruchtbarkeit auch nicht durch ihre natürliche Beredsamkeit besiegt werden konnte. Diese geistliche Richtung fand übrigens auch ihre Schule, und einer der namhaftesten Nachahmer der Vittoria Colonna war der Bischof von Chioggia, Gabriello Fiamma (aus Venedig 1533—1585), dessen Lieblingsthema der Tod und die höchsten Mysterien der Kirche waren. Er schrieb selbst einen Commentar zu seinen Gedichten.

Francesco Maria Molza (aus Modena 1489—1544) hat eine große Kraft gehabt, sie aber leider durch ein über die Maßen ausschweifendes Leben vergeudet. Seine Sonette und Canzonen hängen, wie Bouterwek vortrefflich sagt, mit dem Roman seines Lebens eng zusammen; aber auch jedes für sich trägt in so bestimmten Zügen den Charakter seines Verfassers, daß man in ihren Fehlern wie in ihren Schönheiten den Mann erkennt, der nicht müde wurde, in Extasen der Liebe zu schwelgen. Er war nicht Genie genug, um seine poetischen Gefühle aus den Fesseln des Sonetts zu befreien, wäre aber vor ihm eine freiere nicht conventionelle Lyrik gewesen, so hätte er wol etwas Ausgezeichnetes geleistet. Er hatte sich leider auch in die Schule der Petrarchisten begeben, aber seine Empfindungen sind ungeheuchelt, bedürfen keiner langstudirten Wendungen und Ausschmückungen, er verschmäht auch meist die schwächliche, klagende, sehnsüchtige Empfindelei, sondern sein ganzes Wesen schäumt in

ſtarken und kühnen Gedanken, die Leidenſchaften, die ihn ſein ganzes Leben hindurch verzehrten und die er unverſchleiert, ſelbſt ungezügelt in ſeinen Gedichten abſpiegelte, gaben ſeinen Gedanken eine beſondre Energie, ſeinen Bildern ein warmes Colorit. Er hatte meiſtens für die vierzehn Reime eines Sonetts nicht zu wenig, ſondern eher zu viel Stoff, zu weite Gefühle (was bei den Andern meiſt umgekehrt der Fall war), und dies mag ihn auch zu dem Fehler, der ihm am meiſten vorzuwerfen iſt, gebracht haben, zu dem der oft unſinnigen und abenteuerlichen Uebertreibungen, die das wahre Gefühl nicht mehr durchdringen laſſen, ſondern nur noch eine bloße leere Sonettenempfindung beurkunden. Dieſe Uebertreibungen zeigt er nicht nur in dem Rauſche der ſtachelnden Leidenſchaft, ſondern beſonders in den vielen Sonetten, worin er den Tod ſeiner Geliebten beklagt. Sie ſind allerdings nicht ſo thränenmatt wie die der andern Petrarchiſten, aber ſeine Kraftausdrücke ſchweifen weit über das Natürliche hinaus und nehmen ſtark die ſpäter ſo verrufne Marini'ſche Manier an. Hier iſt ein Beiſpiel von dieſer Art, ein Sonett auf den Tod des Kardinals Ippolito de' Medici:

Piangi, secol noioso e d'orror pieno,
Ed ogni senso d'allegrezza obblia,
Di valor nudo in tutto e leggiadria,
Orrido e fosco, già lieto e sereno:
Che in te venuto è su 'l fiorir pur meno
Quel chiaro germe, che d'alzar tra via
Era a gli antichi onor, la cortesia,
Che vivendo mai sempre egli ebbe in seno.
E tu, che visto pompa hai sì crudele,
Altero fiume, sotto l'onde il crine
Ascondi e il corso a' tuoi bei rivi niega:
E tosco amaro in te rinchiudi, e fele
Simile a quello, onde con duro fine
Alma si bella dal mortal si slega.

Noch ein Lyriker, der gewöhnlich als einer der erſten Sonettendichter Italiens angeſehen und wegen der Neuheit ſeiner Wendungen, der Wahrheit und Wärme, Kühnheit und Originalität der Gedanken gerühmt wird, iſt Angelo di Coſtanzo (von Neapel 1507 — 1590). Ich finde in ſeiner Poeſie weiter

nichts Rühmenswerthes, ſondern ganz den alten faden Petrarchiſten mit ſinnlicher Lüſternheit, Anſtandsheuchelei und ſchmachtenden Verſen. Was man ihm beſonders hoch anrechnet, iſt, daß er ſich von der petrarchiſchen Manier entfernt und neue Wege verſucht hat, daß er ganz neue Concetti und Witzſpiele gebraucht und ſeine Gedanken in einer ſtreng verſtändigen Folge ordnet, ſo daß jedes Sonett ein gewiſſes Ziel hat, zu welchem er in einer überraſchenden Entwicklung gelangt, die Mitte dem Anfang und das Ende beiden genau entſpricht, daß er einen Gedanken von allen Seiten ergründet und dieſem Hauptgedanken alle übrigen untergeordnet ſind: kurz, daß die Logik die Hauptſtütze ſeiner Poeſie iſt. Abgeſehen aber davon, daß dieſe Eigenſchaften mehr für einen Redner als einen Dichter weſentlich ſind, wie denn überhaupt dieſe Sonettenſchreiber mehr Rhetorik als Poeſie zeigen, ſo ſind eben auch in den Coſtanzo'ſchen Sonetten gar wenig Gedanken zu finden. Die neuen Wege, die er verſucht haben ſoll, beſtehen zuweilen auch nur in neuen Wendungen und Stellungen. So hat er in manchen Canzonen die Wörter ſo geſtellt, daß die einzelnen Strophen das Anſehen des ſapphiſchen Versmaßes haben. Wie wenig Gedanken und noch weniger Poeſie aber der Inhalt ſolcher gerühmter Neuerungen bietet, mag man aus dem Anfang einer Canzone erſehen:

Tante bellezze il Cielo ha in te cosparte
Che non è al mondo mente sì maligna,
Che non conosca che tu dei chiamarte
Nova Ciprigna.
Tale è l'ingegno, il tuo valore, il senno,
Ch'alma non è tant' invida e proterva,
Che non consenta che chiamar ti denno
Nova Minerva.
La maestà del tuo bel corpo avanza
Ogn' altra al mondo, e par che t'incorone
Di gloria tal, che sei nella sembianza
Nova Giunone.
E di cor sei sì casta e sì pudica
Oltre la frale condizione umana,
Che par ch'errar non possa un che ti dica
Nova Diana.

In seinen Sonetten aber ist die Manier des Petrarca nicht im Geringsten geändert, darin dieselben faden Schmeicheleien, Klagen, das Girren, die anständig verschleierte Lüsternheit, die Geistesverrenkungen, um das Gefühl zu ersetzen, dieselben Füllwörter, gehäuften Adjectiven und nichtssagenden Epitheta, um die vierzehn Reime fertig zu bringen. Das ewige Schwören, daß er die Sprödigkeit und Härte seiner Geliebten nicht mehr aushalten könne und sterben wolle, kommt ihm doch zuletzt selbst albern vor, daher sagt er in einem Sonett, über welches Muratori ganz entzückt ist:

Credo che a voi parrà, fiamma mia viva,
Che sien le mie parole o false o stolte,
Perch' abbia di morir detto più volte
Senza rimedio alcuno, e poi pur viva.
Per queste vostre luci, ond' io gioiva
Tanto quanto piango or che mi son tolte,
Vi giuro, e così 'l Cielo un dì m'ascolte,
E da sì fiero mar mi scorga a riva:
Com' io sento talor porsi in cammino
Per uscir l'alma; e poscia, o sia 'l diletto
Che prova nel morire, o sia 'l destino,
Si ferma (io non so come) in mezzo al petto:
Ma pur le tien l'assedio sì vicino
Morte, accampata al mio già morto aspetto.

Der erste unter den italienischen Lyrikern ist ohne Widerspruch Torquato Tasso. Er ist nach zwei Seiten zu betrachten, als origineller Dichter und als Nachahmer des Petrarca; daher sind über ihn so verschiedne Urtheile gefällt worden. Die Einen greifen seine Sentimentalität an und die Romantiker sind entzückt über seine schwärmerischen Uebertreibungen. Daß Tasso ein entschiednes lyrisches Talent hatte, sieht man schon aus seinen größern Gedichten, der Gerusalemme und dem Aminta, und es ist daher zu bedauern, daß die allgemeine Schwärmerei seiner Zeit auch ihn in die enge Sphäre des petrarchischen Sonetts herunterzog. Betrachten wir ihn zuerst von seiner bessern selbständigen Seite, so finden wir ihn ziemlich frei von jenem krankhaften subtilen Suchen nach einer eingebildeten oder verbotnen oder unnatürlichen Empfindung; seine Liebe hat etwas Reelles,

seine Wünsche schweifen nicht im Unbestimmten, Unklaren umher, sind nicht ohne Erfüllung, er schmachtet nicht nach Nichtigem, nach Schatten, er genießt und beschreibt mit Vergnügen den Genuß, er sieht, fühlt, spricht mit seinen Schönen und es ist ein menschliches Empfinden und Reden. Seine Lyrik lehnt sich ganz an das Epische an, wenn es uns wenigstens erlaubt ist, das ganze Hofleben in Ferrara mit seinen wechselnden Gestalten, seinen Genüssen, das ganze bunte Treiben so zu bezeichnen. Wenigstens gab es einen festen Kern, ein plastisches anschauliches Leben ab, an dem sich seine Gefühle entwickelten. Und eben aus dieser Darstellung rollt sich nach und nach das ganze Leben in einem warmen Gemälde vor unsrer Anschauung ab. Wir sehen den Herzog und seine Familie, Jedes in seinem besondern Charakter, dann die hervorragendsten Personen am Hofe, die Gelehrten, die Staatsmänner mit ihren ehrgeizigen Absichten und Intriguen. Mit besonderer Vorliebe und Wärme sind die verschiednen Schönheiten am Hofe gezeichnet, und tausend kleine Umstände, die des Dichters Affekt auf irgend eine Art erregten, offenbaren uns ihren ganzen Charakter. Wir erkennen leicht die Barbara Sanseverina mit ihrer geistigen Ruhe, deren Tochter Leonora Sanvitali mit ihrer reizenden Heiterkeit, die Livia d'Arco mit ihrem bezaubernden Lächeln und ihren Scherzen, die Lucrezia Bendidio mit ihrer siegenden Coquetterie. Alle diese verschiednen Schattirungen treten mit den wärmsten Farben nicht nur in den an die Personen selbst gerichteten Sonetten, sondern auch in denen hervor, in welchen das ganze Treiben, die Lustpartien in Belriguardo, Casteldurante, die Jagden und Spiele geschildert werden. Am liebsten ergeht sich der Dichter, besonders in Madrigalen, in der Schilderung kleiner Abenteuer und unbedeutender Vorfälle, die aber für Liebende so große Wichtigkeit haben, Küsse, die er der Schönen im Schlaf raubt, Berührung eines reizenden Arms und die Worte der Dame bei dieser Gelegenheit, Blumen im Haar oder am Busen, das Erröthen eines Mädchens, die Angst bei der Annäherung einer Biene, die ein paar frische Lippen für eine Rose nahm. Am feurigsten äußerten sich seine Gefühle gegen die Hofdamen, während die Sonette an die Prinzessinnen ganz andrer Art sind. Seine innere Liebesgluth streift zuweilen an das Lüsterne, hält dann aber plötzlich wie erschrocken

ein; sie scheint ihn vorzudrängen zum Handeln, zum Genuß der Liebe, zum Wagen, Ergreifen jeder günstigen Gelegenheit; aber bis an die Lippen wirkt dieser kühne Muth, da erhält wieder die Scheu, eine gewisse zarte, fast weibliche Zurückhaltung die Oberhand und während des Kampfes verflüchtigt sich der Gedanke in eine zarte duftige Schwärmerei. Man sieht seinen Reimen zugleich die Gluth an, die den Wunsch oder Affekt durchdringt, und zugleich den Zaum, den seine Gewissenhaftigkeit ihm angelegt hat.

Aber Tasso hat auch seine andre Seite, von der man ihn betrachten muß. Er ist, was auch die Neuromantiker dagegen eifern mögen, in sehr vielen Sonetten ein vollständiger Petrarchist, so gut wie die Andern, und dies ist nicht anders möglich, sobald er wie die Andern das Sonett für die erste und beste lyrische Form erklärte. In solchen Gedichten bemerken wir die krankhafte Richtung, das allgemeine Leiden, die zunehmende Schwäche durch die despotische Bevormundung des Volks, deren Symptome schon bei Petrarca zu finden sind und einmal, am Ende des 15. Jahrhunderts, nur auf kurze Zeit verschwunden waren. Wenn in eine solche Richtung ein so erregbarer Geist wie Tasso gerieth, so mußte er das Sehnsüchtige, Schmachtende, Selbstquälende aufs Höchste steigern. Wer Tasso's Lebensumstände kennt, wird diese romantischen Eigenschaften in vielen seiner Sonette erklärlich finden, aber auch bedauern, daß ein Dichter von solcher lyrischen Kraft sich nicht über das Sonett erheben konnte. Denn nur dem Umstand, daß das Sonett entweder zu kurz oder zu lang ist, muß man es zuschreiben, daß er oft in die petrarchische Phrasensucht verfallen ist, daß der Ausdruck mit dem Gefühl nicht in Harmonie bleibt und der Witz im Haschen nach einer Ausfüllung der Sätze in Plattheiten und hohle Uebertreibungen geräth. Ganz in der Manier der Petrarchisten ist es, daß der Dichter sich zuweilen über seine vergebliche Sehnsucht kränkt und doch zugleich wieder darüber vergnügt ist, wenn er bedenkt, daß seine Donna sich über seine Plagen freut; daß er zuweilen vor dem Tod aus Liebesschmerz erbebt, und sich dann doch wieder schilt, daß er zu lange lebt, weil es ja möglich wäre, daß seine Donna seinen Tod verlangt. Es ist ganz petrarchische Manier, wenn der Dichter sagt, daß die glänzenden Haare und

Augen seiner Schönen auf die Erde einen duftreichen Mai bringen, daß die ganze Natur ihr huldigt, die Flüsse still stehen, wenn sie vorübergeht, und ihre Wellen klären, um ihr als Spiegel zu dienen; daß alle Meer- und Flußgottheiten die Erde durchwühlen sollen, um seiner Schönen das Kostbarste zu bringen; daß er der Liebe Schmerz gern in tausend Wunden ertragen und aus Liebe sterben will. Solche Verirrungen finden sich besonders in den Gedichten an die Prinzessinnen Lucrezia und Leonora von Ferrara, wo er nicht den harmonischen Ausdruck einer wahren Leidenschaft, eines lebendigen Gefühls, sondern die schmeichelndste Wendung einer erheuchelten Empfindung in Anschlag brachte, wo es eine Bewerbung um die Gunst der einflußreichsten Personen am Hof und dadurch eine mehr oder weniger angenehme und sichere Stellung unter den Hofleuten galt, wo es nur darauf ankam, ein paar gefährlichen Nebenbuhlern in der petrarchischen Manier durch möglichst galante Wendungen und übertriebne Complimente den Preis streitig zu machen. Solche Artigkeiten waren allerdings für Prinzessinnen gut genug und machten dort auch ihre Wirkung, aber man muß sie nicht, wie die Neuromantiker thun, für hohe Lyrik erklären. Was ist es mehr als eine ganz gewöhnliche Schmeichelei, wenn er von der stickenden Lucrezia sagt, daß sie mit schöner Hand zugleich den Stramin und die Herzen durchstochen habe; oder wenn er in dem Compliment über Leonorens Gesang das Schicksal grausam nennt, weil es der Welt diesen Genuß entzieht, da er jeden tödtlichen Nebel, der die Sinne umstrickt, aus den finstersten Geistern vertreiben könnte, und die Welt ein Paradies wäre, wenn sie, die das Gesicht des Engels sieht, auch die Engelsstimme hören könnte. Oder man höre die fürchterliche Uebertreibung, die der Inhalt eines Madrigals an die Lucrezia ist: „die Natur hat dich, schöne Kriegerin bewaffnet, die Blicke sind die Pfeile, die Haare die Netze, die Augen die Fackeln. In deinem Lager steht in erster Reihe die Ehre und der Ruhm, hinter ihnen die hohen Sitten und die Tugenden. Ein Jaspis ist dir um das Herz gegürtet. Du bist die Führerin und Amor der Besiegte.“ Für das berühmteste von Tasso's Gedichten halten die leichtbegeisterten Romantiker die Canzone an die Leonora, welche die erste von den sogenannten tre Sorelle ist und aus der man immer den

Hauptbeweis für die alte Fabel von der heimlichen Liebe des Dichters zu der Prinzessin hernimmt [1]). Er schrieb diese Canzone, als er kaum in Ferrara angekommen war, wo also auf jeden Fall von einem intimen Verhältniß mit der zehn Jahre ältern, kränklichen, bigotten Prinzessin noch keine Rede sein konnte, sondern wo es für ihn die Hauptsache war, sich neben den andern poetischen Verehrern geltend zu machen. Tasso hat die beiden andern Canzonen, die mit dieser die Drillingszahl ausmachen, nie bekannt gemacht, weil sie, wie man sonderbarer Weise schließt, sein Verhältniß zu deutlich verrathen hätten, oder wie ich glaube, weil ihn die erzwungenen und erheuchelten Gefühle langweilten. Der Haupttheil der Canzone spielt etwas stark auf den Geruch der Heiligkeit der Prinzessin an, dem übrigen sieht man die Mühe an, mit der sich der Dichter durch hochtrabende Wendungen und weithergeholte Gedanken in einen gewissen poetischen Zug gearbeitet hat, wobei denn zuletzt das subtile Wortspiel mit Leonora ganz von petrarchischer Kälte ist. Man höre z. B. die fünfte Stanze: „Soviel der irdische Geist von den geheimen Rathschlüssen Gottes durchschauen kann, so hat die Vorsehung eingewilligt, daß eine innere Krankheit deinem Leib die Schönheit geraubt habe. Denn wenn die Gluth zweier Sonnen nicht vermindert, das Feuer nicht gedämpft war, das auf den Wangen über dem Eis sich ausbreitete, so starben alle Völker zu Asche verbrannt, und es half nichts mehr sich mit Ehrfurcht zu bewaffnen, und, was das Schicksal schon lange droht, die Welt wäre dann in Asche verwandelt worden." Das soll der Ausdruck wahrer Empfindung, wirklicher Liebe sein! Dann heißt es weiter: „Wer den Himmel um die Gunst bittet, dich im vollen Glanz deiner Schönheit sehen zu dürfen, der verlangt den Tod der Semele. Doch vielleicht ist's erlaubt zu hoffen, daß die von deinem Anblick verbrannte Welt dann wie der Phönix, von allem Irdischen geläutert, aus ihrer Asche wieder aufsteigen werde, und dann ist das Sterben erst das wahre Leben."

Es ist zu bedauern, daß Tasso schon in seiner Jugend in diese Richtung hineingerieth und durch seine Stellung gerathen mußte. Es war aber die allgemeine, streng ausgesprochne Richtung

1) Mentre ch'a venerar muovon le genti.

der Zeit, die sich durch die einseitige Entwicklung des unkräftigern Volkstheils unter der strengen Führung der Kirche und nach den antiken Mustern unveränderlich so gebildet hatte, und die allgemeine Stellung der Dichter, welche die höhere Weihe des Genius gegen die Gunst, den kurzen Ruhm, die Glätte und den Schein des Hofes aufgaben. Die ganze Lyrik (und zum Theil auch die andern Dichtarten) enthält ein sonderbares Gemisch von Entlehnungen aus dem Alterthum und aus dem conventionellen Leben der Gegenwart, wobei man noch eine merkwürdige Scheu vor allen kühnern Fragen aus dem kirchlichen und politischen Leben bemerkt, und die allein erlaubten und gangbaren Nichtigkeiten, die sich die Dichter meist nur so von Außen herbeiholten, haben ihnen bei der Leere des Gefühls volle Freiheit gelassen, auf die höfische Wendung, die Vorsicht, Glätte und Eleganz des Ausdrucks alle Mühe zu verwenden. Die allgemeine Sucht der Höfe, sich für Sold von den Dichtern verherrlichen zu lassen, brachte den letztern allerdings eine gute Zeit, aber die Geschmeidigkeit der Dichter bei dem gänzlichen Mangel eines festen Grunds im Volksleben war mit ein Grund von dem raschen Verderben der Dichtkunst. Diese blieb auch im folgenden Jahrhundert immer Hofpoesie und ward dadurch fortwährend schwächer. Sie machte sich besonders am päpstlichen Hof und dem der Königin Christine von Schweden in Rom noch einmal zur Verherrlichung der Hierarchie sehr laut. So siechte sie langsam dahin, bis sich in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts einige gesunde Keime zeigten, die im Volksleben zu wurzeln scheinen, die gewaltsamen politischen Ereignisse glücklich überdauert haben und nun vielleicht eine bessere Nahrung erhalten, um zur Blüte zu gelangen.

Noch ist hier eine Art lyrischer Gedichte besonders zu erwähnen, weil sich doch auch zwei ausgezeichnete Männer damit beschäftigten, nämlich die Elegie. Wie überhaupt bei der allgemeinen Schwäche alle poetische Formen durch einander geworfen wurden, so gibt es auch keine eigentliche Form für die Elegie. Arioſt und Machiavelli nannten ihre elegischen Gedichte Capitoli und schrieben sie in terze rime, welche Versart auch

später als die eigentlich elegische betrachtet wurde. Daneben gibt es aber wieder eine unzählige Menge Sonette und Canzonen, die ihrem Wesen nach nichts anders als Elegien sind, wie z. B. die meisten der Vittoria Colonna. Außerdem gibt es andere Dichter, welche ihren Capitoli einen scherzhaften oder satirischen Inhalt gaben oder gar, wie der Bischof Della Casa, einen solchen, den man wegen seiner Schmuzigkeit nicht bezeichnen kann. Andre Dichter schrieben ihre Elegien in Capitoli, brauchten aber dazu nicht die Terze Rime, sondern andre Versarten, wie Angelo Firenzuola (1541) die versi sciolti, oder Lodovico Paterno (1560) die seste rime, und das ist dann das Einzige, wodurch sich diese Dichter auszeichneten. Andre, die in dem breiten Weg blieben, wie Galeotto (1530), der oft genannte Alamanni (1556) und Antonio Minturno (1574), zeichneten sich gar nicht aus. Ihre Gedichte, sowie die der frühern Elegiker Bellincione, Beninvieni und Sanazzaro, finden sich in den großen Literaturwerken von Quadrio und Crescimbeni verzeichnet. Wir beschäftigen uns hier nur mit den zwei bessern, Ariost und Machiavelli.

In Arioſts zwanzig Kapiteln erkennt man mehr den Künstler und Dichter; die unnachahmliche Grazie, die in seinem Orlando so oft hinreißt, verbreitet sich auch über diese Elegien, worin er oft mit meisterhafter Nachahmung des Ovid und Tibull üppige Scenen der Liebe, bald der glücklichen und bald der unglücklichen, malt. Aber seine Leichtigkeit und Behaglichkeit in der Behandlung, die seinem größern Gedicht keinen Schaden thut, weil sie einem an sich ernsten Stoff ein liebliches Gewand gibt, artet doch zuweilen in den Elegien, die nur die Schilderung sanfter Gefühle zum Stoff haben, in ein tändelndes Geplauder, manchmal auch in ein leeres Geschwätz aus, wie z. B. in dem 4., 5. und 8. Kapitel, wo freilich dem Italiener die künstlerische Schönheit der Verse noch den Mangel an Gedanken und Bildern ersetzt. Der Inhalt seiner Elegien ist meistens, wie bei Tibull, erotisch. In einem Kapitel eifert er gegen diejenigen, welche die innersten Gedanken und Wünsche seines verliebten Herzens zu erforschen streben, und weist die Zudringlichen zurück, indem er auf die Strafe des lüsternen Aktäon und Tiresias hindeutet. In einem andern Kapitel beschreibt er mit seinem meisterhaften

Colorit einen Sturm, der ihn befallen, zur Strafe dafür, daß er sich von der Geliebten entfernt habe, und er stellt seine Mühsal dar, damit andre Liebhaber sich daran spiegeln sollen:

S'esser può mai, che contra lei più pecchi,
Tal pena sopra me subito cada,
Che nel mio esempio ogni amator si specchi.

In einem andern, dem 13. Kapitel bittet er den Himmel um die Wiederherstellung seiner Geliebten. Das 6. Kapitel ist eine echte Nachahmung des Ovid oder Tibull, denen er an Ueppigkeit darin nichts nachgibt. In der Begeisterung der frischen Erinnerung schildert er eine glückliche Nacht, die alle seine verliebten Wünsche erfüllt hatte; zuletzt schilt er, daß die Geschenke des Amor so selten und so vielfach verkümmert sind, und daß bei dieser Gelegenheit die Aurora viel zu früh gekommen sei:

Deh perchè son d'amor sì rari i frutti?
Deh perchè del gioir sì breve è il tempo?
Perchè sì lunghi e senza fin i lutti?
Perchè lasciasti, oimè così per tempo,
Invida Aurora, il tuo Titon antico,
E del partir m'accelerasti il tempo?
Ti potess' io, come ti son nemico,
Nuocer così: se 'l tuo vecchio ti annoja,
Che non ti cerchi un più giovane amico?
E vivi, e lascia altrui viver in gioja.

Im folgenden Kapitel schildert er dann eine Nacht, die ebenso ungünstig für ihn war, wo er durch alle mögliche Zwischenfälle gehindert wurde, in das Haus der Geliebten zu dringen. Das 1. Kapitel ist eine schöne Allegorie, worin eine Frau ihre Furcht ausspricht, daß die Winterkälte einen vom Frost schon stark angegriffnen Lorbeerbaum ganz tödten werde, den sie als Sprößling gepflanzt, mit Liebe gepflegt und dessen Wachsthums sie sich gefreut habe; sie gedenkt dabei der schönen Stunden, die sie unter seinem Schatten zugebracht, und bittet alle Götter, ihn zu schützen, da sie mit ihm sterben müsse.

Aus Machiavelli's Kapiteln erkennen wir, wie aus seinen prosaischen Schriften, den Mann, dessen eigentliches Lebenselement das Wohl und die Macht seines Vaterlands war, der mit demselben sich geistig erhob und fiel, der bei seiner durchaus

praktischen, auf das Thätige und Wirkliche gerichteten Natur nichts kannte und wünschte, als die reelle Entwicklung des Staats, nicht nach einem allgemeinen Ideal der Menschheit und der Gesellschaft, sondern nur nach dem politischen, früher wirklich vorhandnen, also erreichbaren Muster der Römer. Er schrieb aber diese Elegien nach seiner Absetzung, während seines unglücklichen Exils, wo er zur politischen Unthätigkeit gezwungen war, wo er unter den schwierigen staatlichen Verhältnissen, bei dem Bewußtsein seiner geistigen Ueberlegenheit eine undankbare Zurücksetzung und Vernachlässigung erfahren mußte. Daher ist in seine Trauer über die so deutlichen Zeichen der Schwäche und des Verfalls in Italien auch eine gewisse Bitterkeit über das Betragen der Staatsmänner gegen ihn selbst eingemischt und herrscht darin vor. Indessen thut dies dem allgemeinen und ästhetischen Eindruck seiner Kapitel keinen großen Eintrag, da sich Machiavell in Klagen ergießt, die ziemlich allgemein sind, die die meisten großen Männer in allen Republiken und an allen Höfen führten, und weil er selbst ein Mann war, dessen Unglück und Unthätigkeit auch in einem weitern Kreis Wirkung machte.

Machiavelli war kein Dichter wie Ariosto, seine Verse fließen nicht so leicht hin, er führt die Phantasie nicht mit so reizender Ueppigkeit auf den Pfad des Tibull und Ovid; er kann sich eben von dem Anblick des Staats, mit dem sein eignes Geschick, seine Hoffnungen und Wünsche so innig zusammenhängen, nicht abwenden; er ist der Mann der That, nicht der Phantasie, er betrachtet die Wirklichkeit und gibt uns seine Gefühle darüber; aber jedes Wort ist gewichtig, in jeder Terzine sehen wir den Mann, dessen Warnungen und praktische Hülfe sein Vaterland zu seinem eignen Unglück verschmäht hat.

Das erste Kapitel enthält ein kurzes Gespräch des Dichters mit der Gelegenheit (occasione), die ihm ihre Attribute erklärt. Sie hat den Fuß auf einem immer rollenden Rade und Flügel an den Füßen, um in ihrem Lauf Jeden zu verblenden. Nur vorn hat sie Haare und bedeckt sich damit das Gesicht, damit sie Niemand erkenne, wann sie kommt. Hinten ist sie ganz kahl, und wer sie einmal hat vorübergehen lassen, der kann sie nicht mehr ergreifen; diesen packt dann die Reue, die mit ihr geht. Zuletzt sagt sie zu dem Dichter passend:

E tu mentre parlando il tempo spendi,
Occupato da molti pensier vani,
Già non t'avvedi, lasso! e non comprendi,
Com' io ti son fuggita tra le mani.

Ein wehmüthiger Rückblick auf die Geschichte der untergegangenen Reiche, der erfolglosen Bestrebungen und der gefallenen großen Männer, und dabei vielleicht ein sehr naheliegender Gedanke an das Schicksal Italiens gab ihm das Kapitel über die Fortuna ein, welches noch ziemlich allgemein gehalten ist, aber doch schon überall persönliche Anspielungen durchblicken läßt; denn alle Allegorien, die hier vorkommen, finden ihre Erklärung in der innigsten Ueberzeugung und eignen Erfahrung des Dichters. Zuerst wird die Fortuna selbst und ihr Sitz und ihr Treiben beschrieben, wie sie den Guten oft unter ihren Füßen hält, den Schlechten erhebt, und niemals erfüllt, was sie verspricht. Ihr Palast ist überall offen, der Eingang Niemandem verwehrt, doch der Ausgang unsicher; im Innern drehen sich so viele Räder, als es verschiedne Wege zu allen wünschbaren Dingen gibt. Um den Palast ist die ganze Welt versammelt, neugierig, voll Ehrgeiz und voll Begierden. In dem immer neuen Schwarm stehen oben an die Jugend und die Kühnheit; die Furcht ist in den Staub geworfen und wird von Reue und Neid gequält; nur die Gelegenheit scherzt um die Räder und umgaukelt sie, ein einfältiges Kind mit flatterndem Haar. Die Räder ruhen niemals, sie werden von Müßiggang und Noth umgedreht. Ueber den Pforten des Palastes sitzen ohne Augen und Ohren das Schicksal und der Zufall. Macht, Ehre, Reichthum und Gesundheit sind die Preise, womit Fortuna ihre Geliebten überhäuft, und durch Knechtschaft, Schande, Krankheit und Armuth zeigt sie ihre rasende Wuth. Wer klug ist, der nimmt sie zu seinem Stern und achtet auf den Wechsel ihrer Laune. Da sie sich im Wechsel gefällt, so ist nichts ewig unter der Sonne. In ihrem Tempel sind die Bilder ihrer Triumphe, deren sie sich am meisten rühmt. Zuerst zeigt sich, wie einst unter dem Egypter der Erdkreis unterjocht war, dann wie der Assyrer seinen Scepter schwang, dann der Meder, der Perser, der Grieche; man sieht sie dort voll Glanz und Ruhm, Reichthum und Macht, und doch gab sie Fortuna zuletzt ihren Feinden preis. Man schauet die

erhabnen göttergleichen Thaten des Römerreichs, und dann wie die Welt bei seinem Sturz in Trümmer zerfiel. Man sieht die Bilder Cäsars und Alexanders unter denen, die im Leben glücklich waren, und aus ihnen erkennt man, wie der Fortuna derjenige am liebsten ist, der sie drängt und stößt und treibt; dennoch erreichte der Eine nicht den ersehnten Hafen, der Andre, mit Wunden bedeckt, liegt ermordet im Schatten des Feindes. Fortuna freut sich des Sturzes der Männer, und die Wenigen, die in vergangnen Tagen glücklich waren, starben, ehe ihr Rad sich rückwärts drehte oder fortwälzend sie in den Abgrund schleuderte.

Das 3. Kapitel über die Undankbarkeit (Dell' ingratitudine) ist dann ganz mit Beziehung auf sein eignes Mißgeschick gedichtet. Er sagt gleich im Anfang, daß er dichte, um den Schmerz über sein Unglück, welcher wüthend durch seine Gedanken läuft, aus dem Herzen zu ziehen und die Qualen seines Verdrusses über den Zahn des Neides zu lindern. Er nennt die Undankbarkeit eine Tochter des Geizes und des Argwohns, gesäugt in den Armen des Neides. Sie hat ihren Hauptsitz in der Brust der Fürsten und Könige und von hier aus bespritzt ihr verrätherisches Gift die Herzen aller Menschen. Wer sich anfangs glücklich preist, nimmt das Wort bald zurück, wenn er sein Blut, seinen Schweiß, seines Lebens Kräfte im treuen Dienst aufgewendet und durch Verleumdung und Kränkung belohnt sieht. Diese grausame Pest kommt immer mit drei Pfeilen in ihrem Köcher, womit sie bald diesen bald jenen zu treffen nicht aufhört. Der erste dieser Pfeile macht, daß der Mensch die Wohlthat eingesteht, ohne sie zu belohnen; der zweite macht, daß der Mensch die Wohlthat leugnet, doch ohne zu kränken; der dritte macht, daß der Mensch nie der Wohlthat gedenkt, noch sie belohnt, sondern daß er nach seiner Macht den Wohlthäter zerfleischt und beißt. Dieser Schuß dringt ins innere Gebein und diese dritte Wunde ist die tödtlichste. Niemals wird diese Seuche erstickt, und wenn sie einmal stirbt, so ersteht sie tausendmal wieder, denn ihr Vater und ihre Mutter sind unsterblich. Wenn sie im Herzen jedes Mächtigen triumphirt, so weilt sie doch am liebsten im Herzen des Volks, sobald dieses regiert. Dies führt ihn auf den Undank der Republiken Griechenlands und besonders Rom, wo er das Beispiel Scipio's anführt, des Mannes, den

er unter Allen am höchsten ehrt, von dem er sagt, daß man bei den Todten und Lebenden, bei den Alten und Neuen keinen ähnlichen Mann finde. Darauf führt Machiavell kurz den Satz durch, was auch einiges Licht auf seine Ansichten im Principe werfen kann, daß das Unrecht der Verleumdung oft den sanften Sinn in einen grausamen verwandelt, und daß mancher tugendhafte Bürger einer Republik sich zum Tyrannen aufgeworfen habe, um den Schaden des Undanks nicht zu leiden.

In dem letzten Kapitel über den Ehrgeiz (Dell' Ambizione) hören wir den Staatsmann, der das Unglück Italiens ahnet und über dessen Schicksal trauert, der die Ursachen dieses Unglücks kennt und sie auch in seinen andern Schriften häufig zur Warnung und Besserung anführt, dabei aber zwei Jahrhunderte später als Dante sich in einer Lage und einem Zeitpunkt befand, wo es ihm nicht mehr erlaubt war, sich Hoffnungen und Hindeutungen auf ein höheres ideales Ziel der Völker hinzugeben, und wo er den Blick von der Tiefe, in die er sein Vaterland seit langer Zeit unaufhaltsam stürzen sah, nicht abwenden konnte. Ehrgeiz ist ihm der Hauptfeind des menschlichen Geschlechts, durch den die Welt den ersten gewaltsamen Tod, das erste blutige Gras sah. Und als dieser schlimme Same aufgegangen war und des Bösen Ursache sich vermehrt hatte, so war kein Grund mehr, warum das Unrecht meiden. Hieraus entsteht ohne Gesetz und Recht der Wechsel aller irdischen Zustände. Doch ists der Ehrgeiz nicht allein, der den Völkern Unglück bringt; denn er herrscht in jedem Volk auf gleiche Art, und doch ist Frankreich siegreich und Italien von einem stürmischen Meer von Leiden zerwühlt. Der Grund hiervon ist der, daß, wo sich mit dem Ehrgeiz ein kühnes Herz und tapfre Waffen in einem unbändigen Volk vereinen, er sein Unheil nie nach Innen, sondern nach Außen richtet und des Andern Heimath zerstört. Dagegen ist Knechtschaft, Drangsal und Unbill das Loos des Volks, das zugleich ehrgeizig und feig ist. Und wenn Italien gebeugt und erschöpft ist und kein tapfres Volk erzeugt, so kann man die Natur nicht beschuldigen, denn was sie versagt, kann Erziehung ersetzen. Die stolze Erziehung machte einst die Römer zu Eroberern der Welt; jetzt aber lebt, wenn weinend athmen leben heißt, Italien im Verfall und in so hartem Loos, als sein langer Müßiggang verdient.

Kapitel 4.

Poesia giocosa.

§. 1.

Satirische Poesie.

Der italienischen Satire erging es grade wie der Komödie. Sie ward einestheils von den Gelehrten und Geistlichen bearbeitet, und gerieth in schlimme Hände, indem auch hier unter der äußern Form der innere Nerv verloren ging; theils ward sie ganz national behandelt und in dieser Art sehr beliebt, aber sie hielt sich in einer zu niedern Sphäre, die ihr selten erlaubte über persönliche Angriffe hinauszugehen. Aber auch wo sie beide Klippen vermieden hat, ist die satirische Dichtung in einer allgemeinen Geschichte der Poesie von geringerm Gewicht, da die vorherrschende didaktische Tendenz nothwendig ihren selbständigen poetischen Werth verringern muß, oder der Unwille über die Gebrechen einer Zeit meist nur dieser Zeit selbst angehört und darin auf einige Wirkung Anspruch machen kann. Die persönliche Satire aber, die in Italien so sehr im Schwung war und mit der auch in der Kunstkomödie so stark hervortretenden nationalen Richtung in genauem Zusammenhang stand, entbehrt denn ganz des allgemeinen und höhern Interesses und dient uns höchstens, um einige tiefere Blicke in das literarische Treiben und den Charakter der Hauptdichter zu thun.

Die gelehrten Satirenschreiber sind größtentheils Nachahmer des Horaz oder Juvenal. Doch für den Letztern hatten die Meisten nicht Kraft genug, wenn auch hinreichender Stoff für einen juvenalischen Eifer dagewesen wäre. Viel besser paßte ihnen die breite Geschwätzigkeit des Horaz und dabei gingen sie noch oft in dessen Briefstyl über. Es läßt sich, wie bei dem Lustspiel, erwarten, daß solche gelehrte Dichter, die ihren poetischen Nerv aus dem Alterthum holten, wenig von den Zeitereignissen durchdrungen waren, und auch in solchen wenigen Fällen diese als einen Stoff für eine Deklamation in antiker Form behandelten. Es ist von dieser innern Kraftlosigkeit und ihren Gründen schon genug die Rede gewesen. Einen hohen Standpunkt sucht man

vergebens grade bei den Männern, die auf der Höhe des socialen Lebens ſtanden. Selbſt die Stoffe, welche großartige Auffaſſungen zuließen, werden oft von ihrer niedrigſten und beſchränkteſten Seite her aufgefaßt. Richten ſich einmal die Gedanken an das Unglück, die Erniedrigung, den Untergang Italiens, ſo werden ganz gemeine Fakta, Grauſamkeiten, an einzelnen Italienern von einem Kriegshaufen verübt, in aller Breite erzählt. Und dabei iſt weder ein Aufwand von Witz noch irgend eine didaktiſche Tendenz zu erkennen, manche könnten ſogar ihrer Mattigkeit nach eher als Elegien gelten, und es ſcheint hier oft der gewöhnliche italieniſche Ausdruck: dico per dire, Geſetz zu ſein. Dabei iſt aber natürlich die größte Eleganz im Styl beobachtet und nur die reinſten italieniſchen Ausdrücke gewählt. Wer hierin das Weſen der Dichtkunſt ſucht, der lobt natürlich dieſe Satiren, ſowie die lyriſchen Sonette, als vortreffliche Gedichte.

Satiriſche Gedichte in beiden Arten, in der gelehrten und der volksthümlichen, kommen ſchon im 15. Jahrhundert vor. Wir haben die ſcherzhaften Gedichte des Antonio Pucci, die Burlesken des Burchiello erwähnt; Lorenzo de' Medici ging auch in den Volkston ein in ſeinen Canti carnascialeschi, aber er eröffnete auch in ſeinen Beoni der kunſtvollern Satire die Bahn, welche leider mehr oder weniger von den Gelehrten, das heißt hier, den von den äußern Formen des Alterthums ſich Nährenden verfolgt wurde. Der erſte, welcher gelehrte Satiren der Form und Haltung nach dichtete, war Antonio Vinciguerra (aus Venedig, bl. um 1486). Die Italiener ſtoßen ſich meiſt an ſeinen etwas rohen Styl, der allerdings neben dem des Arioſto nicht gut beſtehen kann. In ſeinen ſechs Satiren verbreitet er ſich mit Ernſt über Gegenſtände der Moral und greift verſchiedne Laſter an, die er meiſt in Beziehung mit dem Schickſal Italiens bringt; da er aber den rechten Punkt damit nicht trifft, ſo mögen ſeine Deklamationen zu ſeiner Zeit ſo wenig Wirkung gehabt haben als jetzt. Die Summe ſeiner Gedanken gibt er in ſeiner zweiten Satire, worin er die ſieben Todſünden vornimmt und ihnen den Untergang Italiens Schuld gibt, „des Italiens, das ehemals die Herrin der Welt war, jetzt aber Sklavin, eine Beute aller Laſter, in Unwiſſenheit begraben und von fremden Waffen beunruhigt

ist." Der gute Wille ist in dieser höchst trocknen und einförmigen Satire, die mir zuweilen das Ansehen einer Kapuzinerpredigt hat, mehr zu loben als die Ausführung. Jede Sünde ist als eine allegorische Person mit allen möglichen Attributen und ihr zukommenden Handlungen hingestellt, was bei einer Durchführung ins Einzelne einen unausstehlichen Eindruck macht. Dabei begegnen dem Leser eine Menge Gedanken, die der Dichter von Dante entnommen hat, besonders so oft er auf die Kirche und deren Habsucht zu sprechen kommt[1]).

---

1) Zur Begründung gebe ich hier einen Theil seiner Schilderung der Superbia:

Fera superba indomita che suda
Sotto il gran giogo al carro de' mortali,
Con la testa alta disdegnosa e cruda
Viensene ardita fulminando strali
Di vana ambizion tumida e pregna
Per dominar sovra gli altri animali.
La sua faccia leonina par che sdegna
Ogni placabil gesto, ogni atto umile,
Ogni affabilità soave e degna.
Due corna ha in testa altere e signorile
Qual cervo d'oro fino in rami sparte,
Cingendo al collo un splendido monile.
Di ferro il petto crudo ha più che Marte
Vaga di se, come l'uccel di Giuno,
Che vagheggia il tesor suo da ogni parte.
Questa insolente par che mai alcuno
Lodar non possa, e pertinace vogli
Farsi adorar con voti da ciascuno.
Vanità gloriosa, alteri orgogli
Jattanza, elazion, fasto, alterezza
Son de le corna sue tristi germogli.
Puzzale il muschio altrui, suo sterco apprezza,
Cercando nelle pompe esser veduta
Risplender porporata in grande altezza.
Questa ignorante bestia non saluta,
Salvo con qualche maestà d'un cenno,
Loquace in comandar, in pregar muta.
O fabbro eterno protettor di Lenno
Fabbrica a Giove il coruscante dardo
Che fulmini la belva senza senno.

Die Satiren des Ludovico Arioſto ſind ſchon bei ſeiner Lebensbeſchreibung angeführt worden. Dort allein ſind dieſe Produkte, die an ſich als Satiren äußerſt ſchwach ſind, wichtig, weil darin Arioſt an vertraute Freunde ſeinem Unmuth über ſeine Stellung und manche Verhältniſſe in Ferrara Luft macht und uns viele Blicke in ſein Inneres und in das Treiben jenes Hofes erlaubt. Dabei iſt immer die arioſtiſche Grazie, der blühende Styl, die Lebendigkeit und Plaſtik in der Schilderung der Charaktere, wie in ſeinen andern Dichtungen, zu bewundern. Aber wo er reine Satire ſchreiben, nicht bloß ſeine perſönlichen Unfälle beſprechen will, iſt er meiſtens matt und einförmig. Die erſte Satire iſt ein Brief an ſeinen Bruder, bald nach dem Bruch mit dem Kardinal Hippolyt von Eſte geſchrieben. Sie iſt beſonders wichtig für die Erklärung der innern Verhältniſſe Arioſt's zu dem Kardinal, und iſt daher an jener Stelle in ſeiner Biographie ſchon ausgebeutet worden. In der zweiten Satire beſtellt er ſich Quartier in Rom. Sie iſt wie die erſte eher ein Brief in horaziſcher Manier, wobei zuweilen ſatiriſche Ausfälle vorkommen. Die meiſten ſind auf die Geiſtlichen gerichtet und beziehen ſich auf Aeußerlichkeiten, wie er z. B. nach Rom gehen will um die Zeit, wo die Kardinäle wie Schlangen ihre Häute wechſeln, oder ſpäter von den Weinen ſpricht, die ihm zu hitzig ſind und ihn heißer machen, und dabei ſagt: „die mag der Frater Ciurla in ſeinem Zimmer trinken, während ihn draußen das Volk nüchtern erwartet, daß er ihm das Evangelium erkläre.“ Außer vielen Reminiscenzen aus Horaz beziehen ſich die übrigen oft bittern Ausfälle auf ſeine Lage oder unangenehme Vorfälle ſeines Lebens. Die dritte Satire enthält Klagen über ſein Verhältniß zum Herzog, in deſſen Dienſt er nach dem Bruch mit dem Kardinal getreten war, über Abhängigkeit, Beſchwerden und Plagen in dieſem Dienſt; dabei kommt er auch auf den Undank des Papſtes Leo X., von dem er gehofft hatte, durch Verleihung von Pfründen in eine angenehme Lage verſetzt zu werden. Dies hat er in die Ausführung des Themas eingekleidet,

---

Lingua procace, petulante sgardo,
Gesti insolenti, esistimar se stessa
Sono le tube innanzi al suo stendardo.

daß der Ehrgeiz seine Sorgen und Beschwerden hat, daß er selbst dies Alles Andern überlassen, aber gern für sich bei einfacher Kost, aber ohne Dienst und Arbeit nach seiner freien Laune leben möchte. Wenn man auch in dieser ganzen Satire sehr oft an Horaz erinnert wird, so kommt das nicht nur von einzelnen entlehnten Gedanken, sondern auch von dem häufigen, zwar anmuthigen, aber doch sehr wenig sagenden Geplauder, in das Arioſt verfällt [1]). Die vierte Satire schrieb er, während er Statthalter in der Garfagnana war und das Geschäft hatte, diese sehr aufgeregte, in gesetzlosem Zustand befindliche, von Räubern durchzogne Provinz zu beruhigen. Er gibt hier lebhafte Gemälde von der unwirthlichen Gegend, dem beschwerlichen Dienst und äußert seinen Unmuth über die wenige Gelegenheit, seinen Vergnügungen und Launen nachzugehen; dabei kommen viele ärgerliche Ausfälle vor, besonders auf die Ehrgeizigen, die sich des Ruhms wegen solchen Lagen unterziehen. Die fünfte ist die einzige Satire von allgemeinerm Inhalt. Sie gibt sehr ausführliche Regeln über die Wahl einer Gattin, ist aber durch die allzubreite Geschwätzigkeit häufig sehr trocken; die einzige Abwechslung in diesem einförmigen Ton macht Arioſt dadurch, daß er die kitzlichen Seiten seines Themas, so oft es sich thun läßt, hervorhebt. Obgleich selbst unverheirathet lobt er gleich im

---

1) Z. B. in folgenden Terzinen:

Degli uomini son varj gli appetiti:
A chi piace la chierca, a chi la spada,
A chi la patria, a chi gli strani liti.
Chi vuol andar attorno, attorno vada:
Vegga Inghilterra, Ungheria, Francia e Spagna;
A me piace abitar la mia contrada.
Visto ho Toscana, Lombardia, Romagna,
Quel monte che divide, e quel che serra
Italia, e un mare e l'altro che la bagna.
Questo mi basta; il resto de la terra
Senza mai pagar l'oste andrò cercando
Con Tolomeo, sia il mondo in pace o in guerra;
E tutto il mar, senza far voti quando
Lampeggi il ciel, sicuro in su le carte
Vedrò, più che su i legni volteggiando

Eingang den Entschluß, eine Frau zu nehmen, denn das Gegentheil führe zum Unrecht,

Senza moglie a lato
Non puote uom' in bontad' esser perfetto,
Nè senza si può star senza peccato;
Chè chi non ha del suo, fuori accattarne
Mendicando o rubandolo è sforzato:
E chi s'usa beccar dell' altrui carne
Diventa ghiotto, ed oggi Tordo o Quaglia,
Diman Fagiani, un altro dì vuol Starne.
Non sa quel che sia amor, non sa che vaglia
La caritade, e quindi avvien che i Preti
Sono sì ingorda e sì crudel canaglia.

Hierauf werden denn die besondern Eigenschaften hergezählt, auf welche bei der Wahl einer Frau besonders Rücksicht zu nehmen ist, und hier wird die leere Weitläuftigkeit manchmal unausstehlich. Die Frau muß aus einer ehrbaren Familie sein, denn wenn die Mutter zwei Liebhaber hatte, so will die Tochter vier oder sechs haben und wird ihr Netz überallhin auswerfen. Sie darf nicht zu reich und nicht zu vornehm sein, wenn der Mann nicht durch ihren Luxus ruinirt oder durch ihren Hochmuth gekränkt sein will. Sie darf nicht zu schön sein, sonst kann der Mann sich der Liebhaber nicht erwehren; auch nicht zu häßlich, besonders nicht zu dumm, chè più l'esser sciocca D'ogni altra ria deformità deforma. Sie soll fromm sein, aber nicht mehr als einmal im Tag Messe hören und einmal im Jahr beichten, nicht mit den Priestern sich zu viel zu thun machen oder dem Beichtvater täglich Kuchen backen. Hier geräth Ariost auf das Kapitel der Priester, und wird von da an so schmuzig, daß wir ihm nicht gut folgen können. Im zweiten Theil dieser Satire folgen die Regeln, wie eine Frau in der Liebe und Treue zu erhalten sei [1]). Die sechste Satire ist ein Brief an Bembo, worin er diesen bittet, einen Erzieher für seinen unehlichen Sohn

1) Da heißt es unter Anderm:
Tolto che moglie avrai, lascia gli nidi
Degli altri, e sta sul tuo, che qualch' augello
Trovandol senza te non vi s'annidi.

Virginio zu ſuchen, und dabei auf die ſchlimmen Eigenſchaften der Lehrer und Erzieher aufmerkſam macht. Die ſiebente Satire iſt nur ein abſchlägiges Antwortſchreiben an Piſtofilo, den Sekretär des Herzogs von Ferrara, der ihm die Geſandtenſtelle in Rom angetragen hatte. Dieſe iſt nur für ſeine Biographie von Wichtigkeit.

Ercole Bentivoglio (aus Bologna) ſchrieb ſechs Satiren, die aber alle wenig werth ſind, wovon die meiſten in ihrer gelehrten Mäßigung einen ſo matten Ton haben, daß man ſie eher Elegien nennen könnte. Die zweite Satire z. B. iſt eine reine Klagepiſtel über das allgemeine Unglück Italiens. Von dieſem iſt aber ſehr wenig die Rede, auch vermochte das ein Italiener, außer einem Machiavell, nicht in ſeinem Grund zu erkennen. Bentivoglio faßt es auch nur in einer äußern, einzelnen Nebenerſcheinung auf und ſpricht von den Unfällen, Grauſamkeiten und Mißhandlungen, die bei der Belagerung von Florenz durch die kaiſerlichen Truppen, unter denen er Hauptmann war, vorfielen, und dann beſonders von den Plagen und Strapatzen, denen er ſelbſt ſich bei dieſer Belagerung unterziehen mußte. Auch die übrigen Satiren ſind ohne viel Witz und Zorn geſchrieben, meiſt Redeübungen mit der jenen Gelehrten eignen Vorſicht in der Eleganz und Correctheit des Styls. Die erſte Satire iſt auf die Frauen gerichtet, ein damals ſehr oft gewählter Gegenſtand; eine andre auf die Aerzte, oder auf die Habſucht,

---

Falle carezze ed amala con quello
Amor che vuoi ch'ell' ami te, aggradisci,
E ciò che fa per te pajati bello.
Se pur tal volta errasse, l'ammonisci
Senz' ira con amor; e sia assai pena
Che la facci arrossir senza por lisci.
Meglio con la man dolce si raffrena,
Che con forza il cavallo, e meglio i cani
Le lusinghe fan tuoi, che la catena.
Questi animai che son molto più umani
Corregger non si den sempre con sdegno,
Nè al mio parer mai con menar le mani:
Ch'ella ti sia compagna abbi disegno,
E non come comprata per tua serva
Reputa aver in lei dominio e regno.

wobei Bentivoglio so wenig als die Andern die Gelegenheit versäumt gegen den Papst Clemens VII. loszuziehen. In der fünften Satire beschreibt er gar seine täglich wiederkehrenden Beschäftigungen vom Erwachen des Morgens bis zum Niederlegen; sogar das Waschen und Kämmen kommt dabei vor, und je trivialer dieser Inhalt ist, desto unangenehmer sticht er gegen die künstliche und gesuchte Rhetorik ab.

Luigi Alamanni, dem wir fast in jeder Dichtart schon begegneten, versuchte sich auch in der Satire. Das Beste an den seinigen ist die Reinheit der Sprache und die Eleganz. Im Ausdruck und in der Form verschwimmen seine Gedichte oft in einander; viele Satiren sind bloße Klagelieder über seine Verbannung, während manche seiner Elegien einen satirischen Ton haben. In beiden aber findet sich ganz gleich viel Triviales. Eben so wenig Werth haben die Satiren des Lodov. Dolce, Andrea dell' Anguillara, Mattio Franzesi, Bernardo Giambullari, Lodovico Paterno, welche sich zum Theil durch abweichende Versmaße auszuzeichnen suchten. Auch Giov. Mauro ist sehr geschwätzig und trivial und braucht zu seinem Witz oft gar gemeine Ausdrücke [1]).

Der geistreichste und witzigste dieser Satiriker ist Pietro Nelli (aus Siena), welcher auch den Uebergang von der gelehrten Satire zur Volksburleske bildet. Wir haben bei den Komödien gesehen, daß auch dort grade die witzigsten sich mehr der nationalen Posse näherten, und man am Aretiner bemerken kann, daß solche Volksdichter selbst im Trauerspiel mehr drama-

1) Sein Capitolo über die Hungersnoth fängt z. B. an:

E' vi parrà bizzarra fantasia,
Ed un strano cappriccio di cervello,
Gandolfo, il mio cantar la carestia.
Ma non fu mai puttana di bordello,
Che sapesse sì ben far vezzi altrui,
Com' ella mi lusinga e dà martello.
E lodar mi vorrei, nè so di cui,
Che la fa rinnovar come fenice;
Forse egli è un dio, s'ha pur cura di nui,
Che l'abbondanza ha svelta da radice,
Per far al mondo vigilante e desto
Conoscer meglio la vita felice.

tische Kraft entfalteten. Eben so kräftig war auch Nelli. Seine Satire ist lebhaft und treffend, zuweilen auch derb und sogar niedrig; doch zieht er nicht, wie der vorhergenannte, seine niedrigen Späße mit Mühe herbei, um in einem sonst trocknen Geplauder einmal einen Witz anzubringen; sondern er schrieb eben seine originellen Einfälle, deren er viele hatte, grade ohne viel Auswahl nieder, wie sie ihm aus der Feder flossen, wobei ihm seine Gewandtheit im Styl und Leichtigkeit im Versmachen sehr zu Statten kam (Satire alla Carlona). Seine Ausfälle gehen hauptsächlich auf die Advokaten und die Geistlichen, und wenn er zuweilen etwas bitter wird, so sind sie doch meistens sehr allgemein gehalten; nur Schade, daß, wie bei allen burlesken Dichtern, durch die vielen Anspielungen auf uns unbekannte Dinge das Verständniß sehr erschwert wird.

Es ist nicht möglich und auch nicht nöthig, alle seine Capitoli hier durchzugehen, aber einige möchten wir etwas weitläufiger anführen, um die Art dieses Dichters kennen zu lehren. Eine Satire schrieb er an den Gentile Aldobrandi. Dieser hat nach Nelli's Meinung den Tod eines Freundes zu lange beweint, der Dichter räth ihm also dringend mit seiner Trauer ein Ende zu machen. Was hilfts, sagt er ihm, wenn auch der Po, die Donau und der Nil aus deinen Augen flössen, knüpft deßwegen die Alte den Faden, den sie durchschnitten hat, wieder an? Wer einmal im Himmel ist, kümmert sich nichts mehr darum wieder herabzukommen, und die Seelen in der Hölle läßt Satan auf ihr Geschrei auch nicht mehr aus seiner Gewalt, denn sonst würde kein Daus in der Hölle bleiben und wir müßten hier oben wie Heringe zusammengestopft leben, da wir ohnedies trotz des Kriegs und der Pest schon so gedrängt sind, daß man an Ablaßtagen in Venedig kaum seine Haut heil davonbringt. Hierauf wird er etwas ernst, um dann desto derber mit seinem burlesken Spott loszubrechen. Er kommt auf allgemeine Bemerkungen über die Kürze und die geringe Bedeutung dieses Lebens, das er für Rauch und Schatten erklärt, aus dem die Seele auf Gottes Ruf mit Freuden sich losmachen soll.

E fumo ed ombra questa vita nostra,
Dobbiam tenerla per fumo e per ombra,
E a la vera aspirar che 'l Ciel ne mostra.

Ma l'intelletto che tal fumo adombra
Non s'avvicina a quella, e non la vede
Fin che da questo fumo non si sgombra.
Or se Dio noi o alcun de' nostri chiede
Non sia la mente dal fumo impedita,
Ma diamo allegri quel ch'egli ne diede,
Certi che (com' io dissi) questa vita
Passa com' ombra, e a quell' altra n'invia,
Ch'è vera, ch'è durabil, ch'è infinita.
Diciam che morte a noi mortali sia
Un buon amico, un comodo, un favore,
Che d'arrivar ne fa corta la via.

Hiernach findet er denn die Gebräuche der äußerlichen Trauer, die gewöhnlich die innere ersetzen sollen, höchst lächerlich, er schildert sie auf eine burleske Art und sagt bei jedem einzelnen Gebrauch, wie sich der Tod vor Lachen darüber fast nicht zu helfen weiß. Dies wird zuerst an dem Leichenbegängniß eines reichen Senatoren gezeigt.

Sendo allora
Morto un de' vostri grandi, mi voleste
Mostrar fra voi come un morto s'onora.
Vidi trentatrè donne in bruna veste,
Pur tolta a nolo, che a mirarle in viso
Avrian potuto spaventar la peste.
Intorno al corpo faceano improvviso
L'armonia de' bastardi in processione,
Ond' io fra 'l pianto non contenni il riso.

Der Erbe ist zu sehr am Geldkasten beschäftigt, um selbst trauern zu können, daher hat er sich Klagweiber gemiethet, die mit ihrem Geheul dem Charon den Appetit verstärken. Unterdessen steht der Erbe versteckt und lacht heimlich über die gute Anwendung des schlechten Gewinns, wovon seines Vaters Seele beschwert ist. Aber es war im Testament verordnet, daß das Klagegeheul so laut sein sollte, daß man es überall ringsum hörte, als wenn das Geschrei ihn in den Himmel brächte; daß soviel Todtengräber hinter der Leiche einen langen Schweif bilden sollten, daß vor dem Palast ein großer Kübel voll Suppe ausgetheilt würde und andre Narrheiten, welche dem einfältigen Volk die Augen nach dem Grab drehen sollten, während der Tod sich nicht die

geringste Mühe um die Seele des Verstorbnen gab. Eben so lacht der Tod über einen in S. Domenico in Siena begrabnen Deutschen, der den Mönchen im Testament einen Weinberg vermachte, unter der Bedingnng, daß sie ihm jeden Mittag durch ein kleines Loch einen Becher Wein in sein Grab gössen; das Loch sei noch zu sehen, aber der Papst habe den Wein weggenommen. Wie boshaft lacht der Tod über einen Soldatenhauptmann, der im Sterben die Glieder in graue Gewänder hüllt und mit einem Strick umgürtet und sich zum Mönch macht;

Non lava abito santo anima lorda.
Un barba ceppo, uno spaza cammino
Candido dentro, ha luogo in Paradiso
Come il bianco vestir d'un Certosino.

Sehr spaßhaft ist es dann für den Tod, wenn an dem Bette eines Sterbenden die Mönche und der Weltpriester einander in die Haare fallen, weil jeder allein das Vermächtniß haben will, wie sie sich durch Vorrückung ihres schlechten Lebenswandels aus dem Feld zu schlagen suchen, bis der Kranke, um Ruhe zu haben, den Mönchen den Mantel, dem Priester die Kerze vermacht. Eine ähnliche Scene gibt uns Nelli in dem Haus eines Reichen, wo sich zwei Brüderschaften um das kostbare Kleid zanken, es sich einander abkaufen, dann vertheilen wollen und zuletzt darum loosen, während ringsum Weihrauchduft und Psalmen und Klaggesänge sind. Wenn dann diese Brüderschaften im Leichenzug sich hinter dem Kreuz ordnen und jede dem ihrigen den Vorrang zu verschaffen sucht, soll dann nicht der Tod über diese bestiale arroganza der Mönche lachen,

Che porta con superbia, ira e furore
Quel santo segno in cui tanta umiltade
Ne mostra il nostro pio Ricompratore?

Sowie Nelli hier und in vielen andern Satiren nur nebenbei gegen den geistlichen Hochmuth und die Habsucht der Prälaten zu Felde zieht, so macht er aus diesem Stoff auch den Inhalt einer ganzen Satire, der an den Giustiniano Nelli. Es ist bemerkenswerth und ein Zeichen jener allgemeinen Verwechselung des Wesens mit der äußern Form, daß man diesem Dichter wegen der Schilderungen, die er von den Sitten der Geistlichen entwirft, den Vorwurf der Irreligiosität gemacht hat. Er fühlte

dunkel, wie viele Andre, den faulen Fleck, an welchem Italien darniederlag; aber auch er war nicht im Stande, bis auf den Grund des Uebels zu dringen, er konnte nicht sehen, wie Italien mit einer veralteten, wesentlich zerrütteten Kirche verwachsen sei, er konnte, wie Andre, nur dunkel ahnen, wie es an der Zeit sei, sich geistig frei zu machen, dies merkt man an vielen seiner Aussprüche, die über den Katholicismus hinausgehen; aber er fühlte auch wie die meisten Italiener die Behaglichkeit des Lebens und Sterbens in einem für die Gewissen so bequemen Institut, das Unwissenheit und Gewohnheit geheiligt hatten. Er wehrte sich daher auch mit keinem Wort gegen die Tyrannei der Kirche über die Geister, gegen ihre Anstrengungen, womit sie, als ihr andre Völker verloren gingen, ihre nächsten Träger, die Italiener, in noch härtere, bis auf den heutigen Tag haltende Fesseln schlug. Wenn er es daher auf die Kirche abgesehen hat, so sind es nur die äußern Sitten, die er angreift, wobei freilich manches treffende, aber bei den beständigen Wiederholungen erfolglose Wort gesagt wird. „Ehemals, so fängt er seine Angriffe an, machte man die Kirchen und Klöster reich, um keusche Priester darin zu erziehen und den Ueberfluß den Armen zu geben, aber nicht, damit ein Prälat seine Nipoten fett machte. Manchen sieht man durch den Schatten seines Domes groß geworden, der nichts höheres als diesen Dom glaubt; Mancher war gestern noch fast im Armenhaus, der kraft jenes Schattens heute die Maulesel aus dem königlichen Stalle spornt."

Estimate un uom degno di quel grado,
Che sa tener la via de' gran prelati,
Spogliar Cristo e vestire 'l parentado.
Pur domandando a questi tali abati,
Perchè vendono i calici e la croce,
Perchè lascian morir di fame i frati,
Vi risponderan tutti ad una voce,
La Santità del Papa n'è cagione,
L'avarizia dei preti a' frati nuoce.
Sua Santità mette ogni anno un taglione,
Decime e annate e altre gravezze strane,
E fa pel Turco gran provvisione.
Non vi diranno: io vendo le campane

Per far mercante e ricco un mio fratello,
Che già pativa carestia del pane.

Dann kommt er auf die Schilderung des goldnen Zeitalters, als desjenigen, wo noch keine Bullen, Breven, Dekretalen, kanonisches Recht, Excommunicationen und Interdikte die Waffen der Prieſter waren, wo noch keine Bartoli oder Baldi oder Aehnliche mit Paragraphen und Gloſſen kamen, um den Sterblichen das klare Waſſer zu trüben. Hierauf ergeht er ſich weitläufig über die ſinnlichen Ausſchweifungen der Prälaten, aber mit ſolcher Wahrheit und Derbheit, daß wir ihm nicht gut folgen können. Eben ſo zügellos iſt die Satire an den S. Amaranco über die Hypokriten, in deren treffenden Schilderungen dieſer ſchändlichen Menſchengattung übrigens keine Spur der ihm vorgeworfnen Irreligioſität zu finden iſt.

Neben den Geiſtlichen greift Nelli am ſtärkſten die Advokaten an, beſonders in der Satire an den Francesco Filetto, der ſelbſt ein Advokat und ſein Freund war, den er aber von ſeiner Regel ausnimmt. Zuerſt wird ſehr launig das geplagte Leben der Advokaten geſchildert und daraus geſchloſſen, daß die Advokaten ſchon auf Erden halbe Heilige ſind und ſtracks in das Paradies eingehen können [1]). Plötzlich ſpringt Nelli zu den Fehlern über, welche verhindern, daß der ganze Stand ſogleich zum Himmel aufſchwebt. Hier iſt die erſte Eigenſchaft, daß ein Advokat tüchtig lügen kann. „Wer das nicht kann, der hat um-

---

1) Non mai cosa piacevol vede o ascolta
Un par vostro, anzi udite in parte il pianto
Della gente nel baratro sepolta.
Anzi purgate in questa vita tanto
Altri e voi, che qualunque volta io dico
Un avvocato, intendo un mezzo santo.
Come a dir confessor, martir pudico,
Vergine, e simil nome appellativo,
Voi intendete d'un uom del Cielo amico.
Così s'un avvocato io dico e scrivo,
Nel nome e in quattro sillabe comprendo
Un che fa santi e un mezzo santo vivo.
Son martiri, volendo e non volendo,
Quei ch' hanno a far con avvocati.

sonst das Gesicht mit Schweiß benetzt und Zunge und Lippen trocken. Daher mögen Aeschines, Cicero und Quintilian ins Bad wandern, denn heutiges Tages hat nur der Zuspruch, der die beste Hand zum Lügenaufbinden hat.“ [1]). Der zweite Fehler, ohne den ein Advokat ein Engel und Heiliger wäre, ist die Verlängerung und Vervielfältigung der theuer angerechneten Consultationen, il pan cotidiano agli avvocati, pelatine e mal franciosi a' clienti. „Der Eine Advokat berührt mit hochtrabenden und gerundeten Worten die schwierigen Punkte des Prozesses und geht dann leicht darüber weg wie die Barke über die Wogen. Der Andre spielt den Gedankenvollen mit gesenktem Kopf, daß ihr glaubt, jetzt geht er auf den Grund; dann fühlt er plötzlich herum und läßt das Geschwür dahinten. Ein Dritter brüstet sich und thut vornehm und bringt dann nur die Worte zur Welt: der Fall ist so wichtig, daß ehe ich nicht klarer sehe, ich nicht antworte. So geht der Client weg, oft viel verwirrter als er kam, und hat sein Geld weggeworfen. Ein dritter Fehler, der die Advokaten abhält noch über den Cherubini zu schweben, ist ihr betäubendes Geschrei in den Gerichtssitzungen. „Aus drei Dingen macht der Teufel einen Salat, aus Advokatenzungen, Notarsfingern und einer dritten Sache. Solche Leute gewinnen nichts durch ihre Wissenschaft. aber Alles

---

1) Nelli benutzt hier den Doppelsinn des Ausdrucks piantar carote (Rüben pflanzen und Lügen aufbinden) zu einem Wortspiel, das sich nicht wiedergeben läßt.

Oggi ha più concorso,
Chi di piantar carote ha miglior mano. —
Ma perchè non s'appiccano in ogni orto,
Quest' è l'opera, questa è la fatica,
Che lega un avvocato lungo o corto.
Chi sa piantarle in terra dolce, aprica,
Averà mille concorrenti al pari,
Ch' ognun vi pianta, ognun ve le nutrica.
Però son molti gli avvocati, e rari
I Buonfigli, i Filetti e i Trivisani,
Oratori oggidì celebri e chiari.
Perchè nei luoghi asciutti e nei pantani,
Al sole, all' ombra, alla pioggia, al sereno,
Piantan con grazia e son buoni ortolani.

durch ihr donnerndes Geschrei.“[1]). Der vierte Fehler ist das lange Hinausschieben der Prozesse. Bei dieser Betrügerei wird aber Nelli ganz ernsthaft. „Wenn man glaubt, die Schildkröte sei nach langem Kriechen und vieler Anstrengung auf den Gipfel gelangt, so sieht man sie mit den Beinen nach oben wieder herabrutschen. Ein armer Mann erweicht und feilt darüber seine zehn Jahre lang einen harten Stahl. O welche Mühe, welcher Krampf, welcher Tod, welche Wuth, welch Weinen und Schmerzen, daß die Hölle sie nicht schlimmer hat; wenn Einer Augen und Herz hingegeben, zehn und zwanzig Jahre seines Lebens hingeworfen, seine Einkünfte, Freunde und die Ehre hingeopfert hat, und wenn die Richter nun geneigt sind, seine Sache zu fördern, und wenn er schon das Pulver auf der Pfanne hat, so ist's sein Advokat, der tausend Hindernisse hat.“

§. 2.

Burleske Poesie.

Wenn wir das echt Nationale suchen wollen, müssen wir von den Gelehrten ganz abgehen und uns zu den burlesken Dichtern wenden. Frivolität und Spottsucht war seit der nähern Bekanntschaft mit den Alten, die manchen germanischen Beisatz unter den Italienern auswischte und dafür ältere Eigenschaften aus den letzten Zeiten der Römer erweckte, die Hauptrichtung

---

1) Ognun porta per bocca, ognuno addita
Un avvocato che di lungi s'oda,
Ch' abbia gran fianco e lingua atta e spedita.
Quanti veggiamo (eccettuando voi
E assai par vostri) armati sol di grida,
Star in Ringa, e gridar qual tori o buoi.
Quali non arte non scienza affida,
Ma sol la voce altitonante, e l'oro
Che trarrien de gli stinchi a Crasso e a Mida,
O pupilli infelici, che a costoro
Den trar la fame, e alle cui grasse spese
Voglion ville acquistar, nome e tesoro.
Come da questi tali sian difese
Le cause, Dio 'l sa egli, e 'l sanno quelle
Genti ch'all'ospedal vanno distese.

geworden. Dies wurde theils durch den lebhaften, leicht erregbaren Geist, der sich nach allen Seiten hin in Fesseln erblickte, und durch den fast weiblichen Scharfblick im Entdecken der Fehler genährt, theils war wenigstens die frivole Richtung noch von den Römern ererbt und der ganze Geschmack an beiden von jeher durch ihre geschichtliche Entwicklung immer mehr verstärkt worden. Die Poesie, die sich in diesen Elementen herumtrieb, ist nun an sich nicht grade wichtig. Im Ausland kann sie nur in wenigen Theilen Geltung erlangen. Mancher mag sich an dem Geplauder, an den Späßen, selbst an dem Schmuz, den übrigens auch andre Literaturen haben, ergötzen; in einer Geschichte der Poesie verdient diese Gattung wenig Platz. Sie hat nichts geschaffen und erweckt, sie hat in der geistigen Fortbildung keine Epoche gemacht, keinen Einfluß gehabt. Sie selbst ist nur ein Ausfluß der allgemeinen Stimmung. Der Enthusiasmus, womit sie aufgenommen, nachgeahmt, immer mehr ins Schmuzige herabgezerrt wurde, gibt uns nur einen Maßstab zur Beurtheilung der andern Produktionen. Diese Stimmung der Nation geht mit der zunehmenden Verderbniß der Kirche Hand in Hand. Wir sehen sie schon im 14. Jahrhundert in den Novellen, worin das Leben der Geistlichen den Stoff zu Spott und Zweideutigkeiten geben muß, sie bricht noch viel mehr hervor im 15., besonders zur Zeit des Pucci, Sacchetti und Ser Giovanni, und im 16. Jahrhundert scheint man alle moralische und ästhetische Scham abgelegt zu haben. Nicht daß einzelne Dichter mit Obscönitäten hervortraten, wie das in jedem Volk der Fall ist, sondern das Schwelgen darin, das Vergöttern dieser Dichter, das Erheben derselben zu Klassikern ist das Bedeutsame. Nicht daß einzelne Epochen gänzlichen Vergessens vorübergegangen wären, deren man sich später geschämt und aus denen man sich mit doppeltem Ernst und doppelter Kraft zum Bessern erhoben hätte; sondern dieser Zug läuft durch die ganze Geschichte hin und hat sein bedeutendes Recht. Er wird von keinem Enthusiasmus für die eigne Kunstschönheit und das Ideale, von keiner Gelehrsamkeit, von keiner politischen Phase, von keinem Unglück verdrängt. Während man Raffael's und Michelangelo's Schöpfungen bewundert, ist man entzückt über die Zoten des Aretiners, des Mauro oder Firenzuola. Dieselben Dichter, die sich etwas zu

Gut darauf thaten, den Virgil oder Sophokles nachgeahmt oder faſt copirt zu haben, ſpenden ihre größten Lobſprüche den Versmachern, die ihren Produkten durch Gemeinheiten und die gröbſte Sinnlichkeit die allgemeine Anerkennung verſchafften. Ja wir finden beide Richtungen, die unbedingte Hingebung für die Größe des Alterthums und die Bewegung in dem tiefſten Schmuz oft in derſelben Perſon vereinigt, und zwar ebenſowol in den größten Staatsmännern, Gelehrten, Geiſtlichen und Künſtlern, wie in ſolchen, deren praktiſches Leben ſich nie über dieſe niedre Sphäre erhebt und deren Poeſie ganz eigentlich hier wurzelt.

Aus dieſer burlesken Dichtung erkennen wir nun, wie ein Volk, das ſolchem Geſchmack huldigte und dabei den gemeinſten, ſelbſt unſittlichen Dingen durch die bloße Form Adel geben konnte, die Poeſie überhaupt nur in gewiſſen Gattungen und nur bis zu gewiſſen Grenzen treiben und verſtehen konnte. Es läßt ſich daraus begreifen, daß die großen geſchichtlichen Momente weder zu Epos noch zu Drama ernſte, begeiſterte Bearbeiter fanden, daß die fremden Sagen und Epen erſt ins Burleske herabgezogen werden mußten, um nur national zu ſein, daß Alles, was einigermaßen zur komiſchen Gattung gehörte, nur durch das Burleske Geltung erhielt und eine Art von Vollkommenheit erreichte; daß aber jedes ernſte Werk den Stempel der Lahmheit, der geiſtigen Unproduktivität, der ſklaviſchen Nachahmung fremder Produkte, des ſchwachen Gängelns durch fremde Geſetze erhielt; daß alſo die lyriſchen Gedichte meiſt rhetoriſche Uebungen, die Luſtſpiele nach den klaſſiſchen Muſtern pedantiſch und trocken ſind, und die einzigen, die ſich durch witzige Dialoge und lebendige Auffaſſung des Lebens auszeichnen, ganz in das Gebiet der populären Burleske gehören; daß endlich die Italiener keine ordentliche Tragödie haben, und daß einer ihrer burleskeſten und obſcönſten Dichter, Peter der Aretiner, noch die relativ beſte Tragödie geſchrieben hat.

Wir haben ſchon früher nachzuweiſen geſucht, wie ſich der Charakter der Italiener gebildet und in den poetiſchen Formen ausgebildet hat. Wir müſſen nur kurz darauf zurückkommen, da Charakter und Poeſie ſich gegenſeitig erklären. Wir haben auch früher den Hang der Italiener nach dem Aeußerlichen, nach Sinneneindrücken, die Luſt am Schauen, am Formgepränge

erkannt. Dieſer Hang war ein wichtiges Element zur Entwicklung ihrer bildenden Künſte, wo die Darſtellung in der Form die Hauptſache iſt, und ſie brachten es darin zur Meiſterſchaft. Dieſer Hang war es zum Theil, der ſie zum Alterthum führte, er ließ ſie aber da nicht tiefer eindringen, als zur Form. Dieſer Hang war es auch, der die Tragödie verdrängte, ehe ſie der Kindheit entwachſen war und Oper und Ballet an deren Spitze brachte. Dieſe Formluſt vereinigte ſich bei dem dichteriſchen Schaffen entweder mit der Sinnlichkeit oder mit der Gelehrſamkeit, und wirkte alſo entweder auf eine natürliche oder auf eine fremdartige, gezwungne Weiſe. Von beiden Arten haben wir ſchon unter den frühſten bedeutendern Dichtern zwei Repräſentanten geſehen, Boccaccio, welcher gleich mehr Einfluß auf das Nationale, und Petrarca, der mehr Einfluß auf die Gelehrten hatte. Dante kann hier nicht in Betracht kommen, da er mit dem Studium der alten Literatur mehr und mehr verwiſcht wurde, überhaupt außer oder über der italieniſchen Poeſie ſteht.

Die Gelehrten ſagten ſich in ihren ſtudirten Nachahmungen von allem Nationalen los, daher ſind ihre Werke ſo gemüths- und inhaltsleer. Sie kamen in der Burleske auch zuweilen herüber, waren aber dann ſehr unbeholfen und glaubten mit den Andern, das Hauptelement beſtehe in Zweideutigkeiten und Schmuz. Sie trieben ſich in ihren Tragödien, Epen und zum Theil auch Komödien in fremden Stoffen und fremden Formen herum, träumten, das Altrömiſche ſei immer noch das National-Italieniſche, ſowie ſie auch wähnten, die päpſtliche Weltherrſchaft ſei eine italieniſche, und überließen es ganz dem Volk, ſich eine nationale Dichtung auf eine wilde Art zu entwickeln. Sie ſelbſt gaben ihm nichts veredeltes Echtitalieniſches. Das Volk, auch wenn es keine Neigung zum Burlesken, zur Parodie hatte, mußte darauf als Gegenſatz gegen das hochtrabende Fremde verfallen. Dies Element erhielt bald ſeine Repräſentanten und Dichter, und dieſe echt italieniſchen Dichter wurden von den gelehrten Werken abgeſtoßen und blieben deſto feſter in ihrer gemeinen und niedrigen Sphäre. Selten verſtieg ſich Einer einmal in die Tragödie, wie der Aretiner, keiner aber faßte das Epos würdig und ernſt auf. Dagegen mußten die Gelehrten ſehr oft herabſteigen, wenn ſie Anerkennung finden wollten. Es fehlte die

eigentlich kräftige Mittelgattung zwischen beiden, oder man sollte eher sagen, die eigentlichen Dichter, die weder Nachahmer waren und Alles nur durch Studium herausbrachten, noch auch in den Fesseln des gemeinen speciellen Nationalgeschmacks blieben, solche, die in dem Volksthümlichen ihre Nahrung und Kraft sogen, dort ihre Stoffe und ihre Begeisterung holten und sich von da aus, nicht von fremdem Boden frei in das Gebiet des Idealen erhoben.

Wir haben aber auch früher schon bemerkt, warum keine echten Dichter dawaren, warum der eigentliche Ernst, die Würde, die wahre Dichterkraft fehlte, und haben dies wie so manche andre merkwürdige Erscheinung in der Schwäche des wahren Religionsgefühls gefunden. Schon im 1. Band ist verfolgt worden, wie die Religion unter dem Zwang der Form und der Tyrannei der Kirche unterging; auch in diesem Band ist in den Kapiteln über epische, dramatische und lyrische Poesie als der letzte Grund der auffallenden Schwächen dieser Art das Mißverhältniß erschienen, in welches sich die Kirche durch ihre unnatürlichen Anmaßungen zum Volk setzte. Zur Erklärung des grade in der burlesken Dichtung besonders hervortretenden, überall aber so tief eingreifenden Zuges der Verspottung, der sittlichen Haltlosigkeit, der zerstörenden Ironie ist es hier nöthig, nur kurz wieder daran zu erinnern, in wie kleinen Kreis der geistigen und gemüthlichen Entwicklung das Volk beschränkt wurde, wie sowol der Verstand geschwächt, als besonders das moralische Gefühl unterdrückt und seiner Thätigkeit beraubt wurde, und zwar nicht durch die Lehrsätze, sondern durch das tyrannische Jahrhunderte dauernde Einschnüren des Geistes in dieselbe Norm. Man nahm ihm Gewissen und Denken ab, die ganze Basis der Religion, und diese verschwand denn auch gänzlich unter dem Gewühl von sinnlichen Reizen und Ceremonien, die man nach Möglichkeit anhäufte. Diese stumme und blinde Verehrung, in der alles Denken aufging, brachte die Kirche durch langsames Fortschreiten zu ihrem höchsten Glanz, indem sie alle Kraft des Volks in sich aufsog. Das Volk war nur Werkzeug, ging ganz in der Kirche auf, sein Leben bestand nur in dem Leben der Kirche, es sonnte sich in deren Glanz als in seinem eignen, träumte von einer Weltherrschaft Italiens, wozu es ja auch Leib

und Seele geopfert hatte, und kam durch diese Täuschung, während sich jenes Alles nur in der Kirche verwirklichte, um die Jahre seiner Entwicklung und selbst um die Kraft dazu. Nachdem es durch Kirchentyrannei zum tiefsten Grad der Schwäche gebracht war, wurde es ein Spielball seiner eignen Fürsten und der kriegführenden Ausländer. So lange die Kirche noch kämpfend, erobernd, sich siegreich wehrend auftrat, hatte sie für das in künstlicher Kindheit gehaltene Volk noch etwas äußerlich Würdiges. Man freute sich des Glanzes, selbst wenn er Luxus war, und fühlte sich gehoben bei den Siegen über Fremde, selbst wenn diese das Volk noch so sehr herabdrückten. Dann kam aber eine Zeit, wo die Macht der Kirche ihren höchsten Gipfel erreicht hatte, wo äußerer materieller Widerspruch und Streit aufhörte (die geistigen reformatorischen Regungen gingen die Italiener wenig an), wo die Kirche vom Glanz zu Luxus und Ueppigkeit überging, woran das Volk sich keinen Theil, nicht einmal einen imaginären zuschreiben konnte, während es in seinem Zustand innerer und äußerer Schwäche nicht ohne Erröthen an die Tage der republikanischen Kraft dachte und sie in Gedichten und Prosa immer im Mund führte. Dies war die Zeit der Enttäuschung, aber sie kam zu spät, da die geistige und physische Kraftlosigkeit des Volks vollendet war. Man merkte, daß die Kirche das Volk früher geistig unterdrückt hatte, um sich zu heben, und daß sie es jetzt in seiner Schwäche fremden und einheimischen Fürsten preisgab, um ihre Macht zu sichern. Und je mehr das Volk unterging, desto üppiger ward die Kirche. Ihre Zerrüttetheit und tiefe Gesunkenheit trat jetzt greller hervor und machte sich bis ins Kleinste dem in solchen Dingen scharfen Sinn der Italiener bemerklich. Eine Fluth von Vorwürfen und Verspottungen ward nun gegen die Kirche geschleudert, und wenn vielleicht ein großer Theil dieser Angriffe seinen Grund darin hatte, daß man ein Recht der Theilnahme an dem Wohlleben zu haben und darum betrogen zu sein glaubte, so war doch meistens die Ansicht von der Kirche ernster gefaßt. Es ist traurig, aus der ganzen satirischen Literatur der Italiener zu sehen, wie würdelos und verachtet die Kirche, die dabei ihre Ueppigkeit immer mehr steigerte, dem Volk gegenüberstand, und wie sie solche Stimmen nicht einmal mehr beachtete, als daß sie sich selbst

daran beluſtigte, wie ſie ſchamlos alle ihre Unſittlichkeiten aufdecken ließ und ſich erſt dann wehrte, wenn ihr der Genuß der Macht und die Mittel zu ihrem Luxus ſtreitig gemacht werden ſollten. Aber es iſt noch trauriger zu ſehen, wie in der Form das Weſen unterlag, wie Religion und moraliſche Kraft in dem Maße verloren gingen, als ſich die Kirche gewaltſam an deren Stelle ſetzte und dem Volk die geiſtige Thätigkeit abzwang. Man hatte Scharfſinn genug den faulen Fleck zu ſehen, man zerrte an der äußern Würde, man riß nieder, aber es war nur ein negatives Beſtreben. Zum Aufbauen war keine Kraft da, und wäre ſie dageweſen, ſo fehlte der Grund, der moraliſche und religiöſe. Dies war die unglückliche Folge der langen Herrſchaft des Aeußerlichen, Sinnlichen, der Form, die in den Menſchen zur andern Natur geworden war und in Allem, Wiſſenſchaft und Kunſt, einen verderblichen Einfluß zeigte, die ſchrecklichſten Wirkungen aber in der Grundlage alles Uebrigen, dem religiöſen und moraliſchen Leben äußerte. Man verachtete und verſpottete den Prieſter und betete doch deſſen Gewand an. Der Unterſchied zwiſchen ſittlich und unſittlich, da beides in derſelben Perſon angenommen wurde, mußte ſich verwiſchen, und das letztere bekam durch die Verehrung der Form gleichſam eine gewiſſe Weihe und jedenfalls eine ungeheure Macht. In keinem Land und Volk war wol das Gemein-Sinnliche und Unſittliche ſo allgemein und durfte ſich ſo ungeſcheut in ſeiner ganzen Größe zeigen, als im 16. Jahrhundert in Italien, nirgends auch ſtieß es ſo wenig auf den Gegenſatz des moraliſchen Gefühls. Faſt kein Dichter, kein Staatsmann und Geiſtlicher ſchämte ſich, dieſem zügelloſen und unſittlichen Geſchmack in poetiſchen Compoſitionen nachzuhängen. Man könnte ſagen, daß grade die beſten Dichter, mit wenigen Ausnahmen, diejenigen waren, die ſich in dieſem nationalen Geſchmack bewegten.

Wie aber im ſittlichen und religiöſen Leben die Form die Hauptſache war, ſo herrſchte ſie, wie wir das bis jetzt nur zu oft geſehen haben, auch in der Poeſie vor, und das letztere hatte ſeinen natürlichen Grund in dem erſtern. Die burlesken Dichter andrer Länder verfielen meiſtens, wenn ſie triviale Gegenſtände bearbeiteten, auch in Styl und Worten ins Gemeine, und dies zeigt wenigſtens eine innere Harmonie an. Aber es gehörte

auch zur Nationalität der Italiener, daß die schöne Form, Sprache und der reine Styl alle burlesken Gemeinheiten adeln, allen Mangel an Poesie ersetzen konnte. Alle, welche Dichter genannt werden wollten, wendeten die größte Sorgfalt auf die Form, und die gemeinsten Dichter gaben den besten in Correctheit und Eleganz nichts nach. So wurden auch die elendesten Dichter klassisch, das heißt, Keiner, der einen petrarchischen Reim machte, brauchte sich vor dem unmündigen Urtheil seiner Nation zu fürchten. Auf den Gegenstand kam es nicht an, und es war am leichtesten und der allgemeinen Richtung am angemessensten, etwas Triviales zu bearbeiten oder das Hohe und Ernste in diesen Kreis herabzuziehen. Wenn man die ganze Reihe von Gedichten durchgeht, worin die plattesten Nichtigkeiten mit der langweiligsten Breite vorgetragen werden und der Schmuz schamlos aufgedeckt wird, so wundert man sich nicht mehr, daß eine geistreiche Nation, die damals in geistiger Ausbildung vor allen übrigen weit voraus war, eine so große Zeit wie das 16. Jahrhundert, die Zeit der Rettung der Völker vertändeln und sich in solche Fesseln schlagen lassen konnte. Wir können diese Gedichte hier natürlich nur nebenbei betrachten, und sie haben in der That für uns keine andre Bedeutung, als daß sie unsre Bemerkung über die Formherrschaft, die sich schon in den bedeutendern Dichtarten nur zu verderblich gezeigt hat, auffallend bestätigen.

Im Ganzen herrscht darin wenig Satire, selten ziehen die Dichter gegen allgemeine Laster und Lächerlichkeiten zu Felde. Einen höhern Standpunkt darf man nicht suchen, es war seit Jahrhunderten dafür gesorgt, daß weder Stoff noch Anregung zu großen Anschauungen vorhanden war. Im Ganzen zeigen sie mehr Ironie als kräftige Satire. Doch haben die bessern unter ihnen, Berni und Grazzini, durch ihr echt fröhliches Temperament und ihren geistreichen Humor mehreren ihrer Gedichte einen eignen Reiz und bestimmten Werth gegeben. Die Hauptsatire zeigt sich bei den meisten in dem kleinlichen Pasquill, das auch zur Nationalität gehörte und in dem Lustspiel oft vorkommt. Was in diesen Gedichten, die man aus Grazzini's Sammlung genügend kennen lernen kann, nicht pasquillinisch war, bestand, wie Bouterwek richtig urtheilt, in sehr langen Lobreden auf die allerunbedeutendsten Dinge, wobei die tollsten, aber auch die

langweiligſten Einfälle aus bloßer Luſt zu ſchwätzen an einander gereiht wurden, oder der unſaubere Theil ihrer Witzeleien war gewöhnlich nichts anders als ein doppelſinniges Spiel mit gewiſſen Wörtern, die man nach Belieben ehrbar oder unehrbar verſtehen kann. In dieſen letztern, das ſieht man wohl, waren ſie in ihrem eigentlichen Element und entwickelten darin am meiſten Witz und Luſtigkeit. Alle aber beſtachen durch die große Eleganz der Sprache und die Sorgfalt, die auf die Harmonie der Verſe verwendet wurde. Wenn man aber den meiſten dieſer Stücke den Reim und glatten Vers wegnimmt, ſo iſt das ganze Weſen weggenommen, die Armuth der Erfindung, die Magerkeit und Trockenheit der Gedanken, die Kälte und Lahmheit des Gefühls tritt deſto greller hervor.

Schon die Benennung Capitoli beweiſt die allgemeine Verwirrung. Sie wurde auch für Elegien und andere lyriſche Gedichte gebraucht, ſowie man auch Elegien, Satiren, Burlesken, Oden und Idyllen in Sonetten zuſammenwarf. Der Name rührt von Lorenzo de' Medici her, der ſein ſatiriſches Gedicht Beoni in neun Kapitel eingetheilt hatte. Seine Nachahmer behielten in ihren ſatiriſchen Poeſien meiſt die terze rime bei und auch die ſinnloſe Ueberſchrift für Gedichte, die gar nicht in Kapitel eingetheilt ſind.

Der Hauptrepräſentant dieſer burlesken Dichter des 16. Jahrhunderts iſt Francesco Berni aus Lamporecchio in Toscana († 1536). Von ſeinem Leben iſt nicht viel mehr bekannt, als was er ſelbſt in einigen Ottaven ſeines Orlando mittheilt. Er beklagt ſich darin, daß er im Dienſt eines Prälaten viel Mühe und Arbeit, aber wenig Lohn davon gehabt habe. Man muß indeſſen, um dies recht zu beurtheilen, ſein eignes Geſtändniß berückſichtigen, daß ſein größtes Vergnügen darin beſtanden habe, nackt im Bett zu liegen und nichts zu thun.

Berni hatte viel Geiſt, mit dem er etwas Größeres hätte ſchaffen können. Aber er lebte ganz in dem niederreißenden zerſtörenden Element der Burleske, das nichts Ernſtes aufkommen ließ. Alles wurde unter ſeiner Behandlung zur Poſſe. Selbſt der Eifer, der Andre beim Anblick der Thorheiten und Schlechtigkeiten ergreift, hatte bei ihm keine Macht, denn er faßte die Thorheiten nur als Veranlaſſung zu Späßen, wobei der Anſtand

nicht immer geschont wurde. Wir haben schon früher seinen Orlando innamorato erwähnt. Daß ein so ganz auf der niedern Stufe der Poesie stehender Dichter den rechten Ton in diesem Epos nicht treffen konnte, war natürlich, denn der Ton mußte aus dem Geist hervorgehen. Er stand nicht auf der Stufe, wie Pulci und Arioſt, das Großartige und Gewaltige wie das echt Ritterliche in den bretoniſchen Sagen zu fühlen. Die Ironie der beiden letztern Dichter kam weniger aus ihrer Natur und Anlage, ſondern zum Theil von außen, oder wurde wenigſtens erweckt durch den allgemein gefühlten Contraſt, in welchem die ernſten, treuherzigen, romantiſchen Ritterepen mit der ganzen Bildungsſtufe, der Richtung und dem Charakter der Italiener im 16. Jahrhundert ſtanden. Daher ſind ihre Bearbeitungen der franzöſiſchen Rolandsſagen beſſer als die des Berni, der bei ſeiner durchaus burlesken Natur das Ernſte und dadurch den Contraſt nicht zu fühlen vermochte. Aber das Glück, das dennoch ſein umgearbeiteter Roland machte, während der des Bojardo faſt vergeſſen und der Morgante des Pulci weniger gekannt iſt, beweiſt, daß ſein Geſchmack für die Burleske ein entſchieden nationaler war.

Viel beſſer ſind ſeine Capitoli und Sonette, und auf die beſſern derſelben hat das Vorhergeſagte in vielen Theilen keine Anwendung. In der Kunſt, unbedeutende luſtige Poſſen in einem leichten und gefälligen Vortrag an einander zu reihen, ſie zuweilen durch einen treffenden Witz zu erhöhen und ſelbſt mitunterlaufenden froſtigen Späßen doch immer durch elegante Form einige Bedeutung zu geben, iſt Berni von keinem andern Italiener übertroffen worden. Er wird daher als der Gründer der poetiſchen Gattung bezeichnet, die nach ihm poesia bernesca genannt wird und die unter den Italienern klaſſiſch geworden iſt. Dieſe Manier beſteht in Uebungen des Witzes an den geringfügigſten Dingen, welche in dem langen muthwilligen Geplauder oft Gelegenheit zur Satire, auch ſehr oft zu derben Zweideutigkeiten geben.

Berni hat übrigens viel weniger als ſeine Nachahmer die Schranken des Anſtands überſprungen. Dabei haben ſeine Späße (in den beſſern Kapiteln) ſo viel Natur und Originalität, ſeine Einfälle ſind oft ſo treffend und über viele ſeiner Gedichte iſt

ein ſolcher Reiz der Anmuth gegoſſen und ſie verrathen einen ſo feinen Geſchmack, daß man ſich die enthuſiaſtiſche Verehrung für dieſe Poeſie bei einem Volk erklären kann, welchem ſein lebendigſter Nationalzug in einer veredelten Form vor die Augen geſtellt wurde.

Es iſt ſchwierig, den Inhalt ſeiner Kapitel näher anzugeben, da in den meiſten der überſprudelnde Humor die Hauptſache und wenig Satire zu merken iſt. Viele derſelben ſind lange Lobreden auf Dinge, denen alle möglichen drolligen Beziehungen gegeben ſind, wie auf die Kaulköpfe, die Nähnadeln, die Pfirſiche, die Schulden, die Sackpfeife, die Diſteln, die Gallerte, die Aale u. ſ. w. Der Inhalt derſelben iſt auch oft leer genug; das Ganze ein angenehmes Geplauder mit ironiſchen Seitenhieben, die ihm einen pikanten Reiz verſchaffen. Aber man findet darin wenig Gedanken, die man feſthalten könnte, und nach dem Leſen bleibt weiter nichts als das Vergnügen an der äußern gefälligen Form, in welcher eigentlich Nichts dargeſtellt worden iſt. In dem Kapitel an Fra Baſtiano del Piombo, das das Lob des Michelangelo als Malers, Bildhauers und Dichters enthält, werden die ſentimentalen Lyriker in einer Terzine abgefertigt, die man auch auf die burlesken Dichter anwenden könnte:

Tacete unquanco pallide viole
E liquidi cristalli e fere snelle;
Ei dice cose, e voi dite parole.

Eins ſeiner munterſten Kapitel iſt das an den Fracaſtoro, worin er dieſem ſein Abenteuer erzählt, da er als Gaſt bei einem Prieſter eine Nacht zubrachte. Hier herrſcht eine unerſchöpfliche Laune. Die geringſten Dinge und Begebenheiten erhalten eine lächerliche Wirkung durch ihre Zuſammenſtellung und die Beziehung, in die ſie gebracht werden. Iſt die Erzählung in Gefahr, zu breit zu werden, ſo wirft er eine trockne gelehrte Abhandlung von einigen Terzinen dazwiſchen, die grade durch ihren unpaſſenden Platz und ihre geringfügige Veranlaſſung das Komiſche erhöht. Die ſchöne elegante Sprache wirft dabei über die Erzählung einen Firniß von Anſtand, der im Inhalt durchaus nicht herrſcht.

Das Lob des Ariſtoteles enthält manche gute Satire auf eine gewiſſe Klaſſe von Gelehrten. Es war ein drolliger Einfall, dieſes gelehrte Kapitel an den Koch ſeines Brodherrn, den

Messer Buffetto zu richten, und Berni erlaubt diesem auch, sich über eine solche Art von Unterhaltung zu verwundern. Dann gibt er ihm gleich im Anfang folgende Beschreibung von dem griechischen Philosophen:

Costui, maestro Piero, è quel ch'insegna
Quel che può dirsi veramente dotto,
Che di vero saper l'anime impregna,
Che non imbarca altrui senza biscotto,
Non dice le sue cose in aria, al vento,
Ma tre e tre fa sei, quattro e quattro otto.
Ti fa con tanta grazia un argomento,
Che te lo senti andar per la persona
Fino al cervello, e rimanervi drento.
Sempre con sillogismi ti ragiona,
E le ragion per ordine ti mette,
Quella di scambia, che non ti par buona.

Auch das Kapitel an die Signori Abati ist voller Schalkheit und äußerst feiner Ironie. Aber es läßt sich davon nichts mittheilen, da kein hervorstechender Zug zu einer Satire benutzt ist. Zwei Kapitel hat Berni über die Vorzüge der Pest geschrieben. „Die Natur, so fängt das Argument des einen an, hat die Uebel, aber auch für jedes sein Gegentheil und Heilmittel geschaffen":

Non fu malattia mai senza ricetta:
La Natura l'ha fatte tutte due;
Ella imbratta le cose, ella le netta.
Ella fece l'aratol', ella il bue,
Ella il lupo, l'agnel, la lepre e 'l cane.
E diede a tutti le qualità sue.
Ella fece gli orecchi e le campane,
Creò l'assenzio amaro, e dolce il mele,
E l'erbe virtuose e le mal sane.
Ell' ha trovato il bujo e le candele,
E finalmente la morte e la vita,
E par benigna a un tratto, e anco crudele.

„So hat denn auch die Pest ihre guten Seiten, schon gleich die, daß alle Schufte vertilgt werden. Dann kannst du auch Schulden machen, soviel du willst; es gibt bei dem allgemeinen Tod

keinen Gläubiger, der dich beläſtige. Kommt ja noch einer, ſo ſag' ihm, du habeſt Kopfweh oder Schmerzen am Arm, und er wird weglaufen und nie wiederkommen. Wenn du ausgehſt, biſt du nie im Gedräng; denn jeder läuft dem andern aus dem Weg. Du gehſt wie ein großer Herr und lachſt über Alle. Man lebt unter neuen Geſetzen. Dem Menſchen iſt's erlaubt närriſch zu ſein. Man ißt nur gute Braten und beſonders wird alle Arbeit geflohen. Die Zeit wird zwiſchen dem Mittag- und Abendeſſen vertheilt. Alle Schulen werden geſchloſſen. Jeder macht, was er will, es iſt die wahre Zeit der hehren Freiheit, das goldne Zeitalter des unſchuldigen Zuſtandes."

Eben ſo launig iſt in einem andern Kapitel ſeine Klage über den Amor, als er verliebt war:

In fè di Cristo, Amor, che tu hai 'l torto,
Assassinare in questo modo altrui,
E volermi ammazzar, quand' io son morto. —
Sappi quel ch' i' ho a far co' tuoi sospiri:
Io era avezzo a rider tuttavia,
Or bisogna ch'io pianga e ch'io sospiri.
Quand' io trovo la gente per la via,
Ognun mi guarda per trasecolato,
E dice, ch'io sto male, e ch'io vo via. —
A ogni modo, Amor, tu hai del matto,
E credi a me, se tu non fossi cieco,
Io ti farei veder ciò che m'hai fatto.

Seine ſcherzhafte Laune, aber auch ſein Anſtand und ſeine Grazie verlaſſen ihn jedoch ganz in dem Kapitel, das er auf die Wahl des ſtrengen, den Muſen abgeneigten und ſparſamen Papſtes Adrian VI. geſchrieben hat. Man iſt erſtaunt, ſolche giftige und gemeine Ausdrücke gegen einen Papſt und gegen die Kardinäle ausſtoßen zu hören. Der Abſtand mußte freilich unter dieſem Nachfolger Leo's X. ſehr fühlbar ſein; aber man ſieht auch hieraus wieder, von welchem Standpunkt aus die Kirche und ihre Häupter beurtheilt wurden. Das Kapitel fängt an:

O poveri infelici cortigiani,
Usciti de le man de i Fiorentini,
E dati in preda a Tedeschi e marrani;

Che credete, ch' importin quegli uncini,
Che porta per insegna questo arlotto,
Figliuol d'un cimator di panni lini? —
Onde diavol cavò questo animale,
Quella bestiaccia di Papa Lione?
Che, gli mancò da far un Cardinale?
E voi reverendissime persone,
Che vi faceste così bel onore,
Andate adesso a farvi far ragione.
O Volterra, o Minerva traditore,
O canaglia diserta, asin, furfanti,
Avete voi da farci altro favore?
Se costui non v'impicca tutti quanti,
E non vi squarta, vo' ben dir che sia
Veramente la schiuma de' pedanti.

Berni's Sonette, faſt alle colla coda, ſind im Ganzen witziger als die Capitoli und enthalten mehr Satire, wie z. B. die Beſchreibung ſeiner Schönen oder der Stadt Verona, die Sonette über das Unbequeme des Eheſtands oder über die Zügelloſigkeit der Prieſter. Sie ſind aber voller Localanſpielungen und Perſönlichkeit, wobei für uns die Satire verloren geht und nur der ſkandalöſe Muthwille bleibt. Am lebendigſten und komiſchſten ſind ſeine Porträtmalereien, wie beſonders das Gemälde vom Papſte Adrian VI.; aber auch von den meiſten ſind uns die Originale zu wenig bekannt.

Der hauptſächlichſte und eifrigſte Nachahmer des Berni war Anton Francesco Grazzini (genannt Lasca) von Florenz. Auch er hatte einen nicht gewöhnlichen Geiſt, aber doch nicht die Kraft, ſich über das Gewöhnliche zu erheben. Er beurtheilte ganz richtig die elende Pedanterie und Leerheit der petrarchiſchen Lyrik, wie er unter Anderm in einer Stanze zum Lobe des Berni ſagt:

Chi brama di fuggir malinconia,
Legga di grazia quest' opera mia,
Che gli empirà d'ogni dolcezza il core;
Perchè qui dentro non ciarla e non gracchia
Il Bembo Merlo e 'l Petrarca Cornacchia.

Aber er ſtand nicht über dieſer Poeſie, ſondern ließ ſich nur durch

die Gewalt des Contrastes von jener pedantischen Gattung zu der zügellosen hinübertreiben. Seine Meinung war besser als die Ausführung. Er lobte bei jeder Gelegenheit die poesia bernesca, wobei er den Petrarchisten gegenüber mit seinen Gründen oft Recht hatte; aber er veranstaltete auch die große Sammlung der hauptsächlichsten Dichter dieser Art (Opere burlesche. 3 Voll. Usecht al Reno, 1771), wodurch diese auch ihrerseits von einer sehr schlimmen Seite bekannt wird.

Dazu haben am meisten die burlesken Dichter zweiten und dritten Rangs beigetragen. Man kann sie alle in der angeführten Sammlung kennen lernen, und findet da Viele, die sich auch in der Lyrik sehr viel beschäftigt haben, wie besonders Firenzuola, Della Casa, Varchi. Waren diese aber schon in der Lyrik schwach, so sind sie es hier noch viel mehr. Man sucht vergebens die graziöse Ironie des Berni; statt deren findet man nur Gemeinheiten, die sich bis zu dem berüchtigten Kapitel Del Forno von Della Casa steigern, oder unendliches leeres Geschwätz, worin sie uns Dinge, wie den Fenchel, die harten Eier, den Schubsack, oder ihre eignen Namen besingen. Man sieht wol Verse, auch sehr reine und wohlklingende Verse, aber keine Spur von Poesie. Der schlimmste unter ihnen ist wol Giovanni Mauro, der seinen vielen Geist auf eine traurige Art mißbraucht hat. Wenn Berni zuweilen an das Schlüpfrige anstreift, so wälzt sich Mauro gradezu im Schmuz herum und coquettirt mit Obscönitäten. Man braucht nur seine zwei Kapitel über die Eichel oder gar das über den Priap zu lesen, um dies bestätigt zu finden. In dem Kapitel über die Weiber und Mädchen der Gebirgsbewohner hat er alles Widrige und selbst Ekelhafte zusammengesucht, um uns ein Bild vom Landleben zu geben. Daß die Mönche in dem Kapitel, das ihnen gewidmet ist, nicht im geringsten saubrer wegkommen, läßt sich denken. Auch Peter der Aretiner schrieb Kapitel. Diese Dichtart war auch recht eigentlich für ihn geschaffen. Was aber die seinigen außer der gewöhnlichen Maßlosigkeit noch vor den andern auszeichnet, ist die kriechende Schmeichelei gegen Fürsten, an welche die meisten seiner Kapitel gerichtet sind, und die großartig unverschämte Bettelei, womit er sie an ihre Versprechungen erinnert und ihnen Geschenke abpreßt. Von der letzten Art wollen

wir hier nur ein Beiſpiel aus dem Kapitel an den Fürſten von Salerno herſetzen:

Illustrissimo Principe, per Dio,
Che voi fate un gran carico a voi stesso,
A non vi ricordar del fatto mio.
Sta bene di mancar ciò, ch'ha promesso,
Al Cardinal de' Gaddi, verbigrazia;
E non so ancora, se gli fosse ammesso.
Imputerei la mia mala disgrazia
Circa la pensione, che s'impose
La Eccellenza vostra per sua grazia,
Se 'l non dare a persone virtuose
Non fosse così proprio de' Signori
Prodighi in tutte quante l'altre cose.
Ond' io che son un uom degli altri fuori,
Dico che l'avarizia de' Padroni
È privilegio de' buon servidori.

Wenn man dieſe burleske Dichtart, dieſe Bekenntniſſe einer verdorbnen Literatur, und die ſo züchtig verhüllte, ſehnſüchtige, anſtändige Lyrik zuſammenhält, ſo ſieht man, daß in beiden keine Wahrheit und Natur iſt. In der Lyrik müſſen die überſchwenglichen Ausſchmückungen einem falſchen Gefühl dienen und hier muß der geſuchteſte Schmuz dem ſchwachen Witz zu Hülfe kommen, und die Obſcönität iſt hier eben ſo affektirt wie dort die platoniſche Liebe des Bembo und Petrarca.

§. 3.

Macaroniſche und Fidenzianiſche Poeſie.

Als eine Abart der burlesken Späße müſſen wir hier noch die Macaroniſche und Fidenzianiſche Poeſie erwähnen, die uns aber noch weniger als jene angeht. Die Vermengung der lateiniſchen Sprache, die ſeit den älteſten chriſtlichen Zeiten die der Gelehrten war, mit den romaniſchen iſt bekannt, und es iſt im erſten Band gezeigt, wie die italieniſche Sprache ſich nach und nach in die andre einſchlich und dieſe zuletzt beherrſchte. Dies geſchah im Anfang unbewußt und in den erſten Zeiten der italieniſchen Poeſie hatten beide Sprachen gleiche Rechte auf die

Bearbeitungen der Dichter. Man weiß, daß die Provenzalen und die Italiener des 13. Jahrhunderts eigne Gedichte verfaßten, worin verschiedne Sprachen in den Strophen und selbst in den einzelnen Versen abwechselten. Was im 13. Jahrhundert noch als Schönheit und Kunst galt, mußte im 15. bei der entschiednen Ausbildung der italienischen Sprache lächerlich erscheinen, und dazu trugen die steifen gelehrten Dichter redlich bei. Die Gelehrtesten schrieben Ciceronianisches Latein, alle Uebrigen schrieben, wie Crescimbeni sagt, latinamente in volgare e volgarmente in latino. Daß diese Pedanterie bald von den burlesken Dichtern zum Spott benutzt wurde, war natürlich, und die zwei Arten des Spottes waren die poesia pedantesca und die poesia macaronica.

Die erstere, die auch von dem Hauptdichter in dieser Gattung, dem Pseudonymen Fidenzio Glottocrisio (dem Grafen Camillo Scrofa aus Vicenza) die poesia fidenziana heißt, ahmte die Affektation der Gelehrten nach und mischte viele lateinische Wörter in das Italienische; man schrieb auch oft den halben Vers lateinisch und die andre Hälfte italienisch. Als Beispiel ein Sonett von Scrofa:

Voi ch'auribus arrectis auscultate
In lingua hetrusca il fremito e rumore
De' miei sospiri pieni di stupore
Forse d'intemperantia m'accusate.
Se vedeste l'eximia alta beltate
De l'acerbo lanista del mio core,
Non solo dareste venia al nostro errore,
Ma di me havreste ut aequum est pietate.
Hei mihi! Io veggio bene apertamente
Che a la mia dignità non si conviene
Perditamente amare e n'erubesco.
Ma la beltà ante dicta me ritiene
Con tal violentia, che continuamente
Opto uscir di prigione e mai non esco.

Die poesia macaronica dagegen bediente sich der lateinischen Gelehrtensprache und mischte italienische Wörter hinein, die sie in Deklination und Conjugation ganz wie lateinische behandelte. Der Hauptdichter in dieser Art ist der Benediktinermönch

Teofilo Folengo, aus dem Mantuanischen (geb. 1491). Wir hätten ihn wegen seines komischen Epos Orlandino, das er unter dem Namen Limerno Pitocco herausgab, schon früher unter den Epikern nennen müssen; allein da dies Gedicht ein Spott auf die romantischen Ritterepen ist, so mag er besser zur folgenden Periode gezogen werden, wo die heroisch-komischen Gedichte an der Tagesordnung waren. Dann war er bekannt durch ein großes mystisch-dunkles Werk, Chaos del Triperuno, wo er in einer seltsamen allegorischen Erzählung die Geschichte seiner drei Lebensperioden und das Bekenntniß seiner Verirrungen niederlegte. Es war damals Sitte, seine literarischen Sünden der Zügellosigkeit durch kirchliche Gedichte, Lebensbeschreibungen von Heiligen u. dgl. abzubüßen, wie dies Tansillo, Tasso, der Aretiner und viele Andre thaten, und so schrieb auch Folengo La Humanità del Figliuolo di Dio in Ottave Rime. Am bekanntesten machten ihn aber seine burlesken italienisch-lateinischen Gedichte, die er unter dem Namen Merlino Cocajo schrieb. Die Sammlung derselben, die das Macaronicon heißt, enthält eine beträchtliche Anzahl größerer und kleinerer Gedichte, wie das epische, die Gesta magnanimi et prudentissimi Baldi, dann die Moschea oder der Krieg der Fliegen und Ameisen, der Libellus Epistolarum et Epigrammatum.

Einer der vorzüglichsten Schüler des Folengo ist Cesare Orsini, dessen Hauptwerk, Capriccia macaronica, ebenfalls eine Sammlung von größern und kleinern Gedichten ausmacht. Den Inhalt und die Stimmung derselben kann man aus einigen Titeln abnehmen: De Malitiis Putanarum, Laudes de arte robbandi, De Laudibus Ignorantiae, De Laudibus Pazziae, Gattam Bosam a milite interfectam deplorat.

Eine Geschichte hat diese Art von Dichtung nicht gehabt, sie kommt meist vereinzelt vor, und in einem Zeitraum von fast 400 Jahren zählen die Italiener nur 13 solche Dichter. Ueber sie erfährt man Näheres in dem Werk von Genthe, Geschichte der Macaronischen Poesie und Sammlung ihrer vorzüglichsten Denkmale. Halle und Leipzig. 1829.

Kapitel 5.

Didaktische und beschreibende Poesie.

Die Gedichte dieser Gattung sind nach den Sonetten wol die allerzahlreichsten in der italienischen Literatur, doch können wir uns darüber kurz fassen, da schon die Gattung an sich und besonders die meisten Bearbeitungen derselben einen ganz untergeordneten Werth haben. Die ungeheure Fluth von Lehrgedichten, die im 16. Jahrhundert besonders anfing und dann noch die zwei folgenden überschwemmte, kann uns nicht wundern, wenn wir die ganze Richtung der Italiener, die Uebergänge zu den passiven geistigen und politischen Zuständen, das Einschrumpfen des praktisch-kräftigen Volksgeistes der frühern Republiken in die engen Schranken des luxuriösen Hof- und gelehrten Stubenlebens verfolgen. Die Hauptmasse der italienischen Dichter bestand aus Gelehrten, das heißt hier solchen, die sich mit vornehmer Geringschätzung alles Nationalen in die fremde Sprache, Poesie, Anschauungsweise und die Sitten der Römer verloren, sich im dichterischen Gebiet ihrer Zeit und deren Forderungen ganz passiv gegenüberstellten und sich von ihr anregen ließen, statt aus den volksthümlichen Stoffen selbst etwas zu schaffen. Von einem Volk, dessen Kraft so lange systematisch niedergedrückt war, konnte aber keine Anregung ausgehen, und so trieben sich diese Dichter in Nachahmungen, Bearbeitungen und gelehrten Studien herum. Die unzähligen Akademien waren die echten Pflanzschulen für solche reine Formarbeiten, und man sieht mit Widerwillen, wie diese ihre Mitglieder durch den Sporn der Kritik in diese schwächliche Richtung immer mehr hineintrieben. Als eine üppige Frucht dieser Einseitigkeit schossen uns schon die schwachen Sonette entgegen, dann die unzähligen Idyllen, die in Form von Sonetten, Ottaven, Kapiteln, versi sciolti und Prosa das ermattete Gefühl ertränkten, wobei sich dann noch die rechte Gelehrsamkeit durch eine versteckte Allegorie Genugthuung verschaffte. Einen sehr passenden Uebergang, innern sowol als auch sehr oft äußern, bildeten die elenden kirchlichen und Bußgedichte, womit man sich nach einem etwas zu üppigen praktischen oder literarischen Treiben mit der Kirche versöhnte, die

rime sacre und besonders die unleidlichen lagrime penitenziali, lagrime del peccatore, lagrime di David, lagrime di Maria con quelle di Gesù Cristo, lagrime di San Pietro ect. Dieselbe Einseitigkeit sehen wir auch in der großen Vorliebe für Beschreibungen, die in den epischen und dramatischen Dichtungen oft stört, und ganz besonders in der trocknen Gelehrsamkeit, die bei jeder Gelegenheit hervorbricht. Es ist nicht zu verwundern, daß unter den Umständen, wie wir sie schon auseinandergesetzt haben, Beschreibungs- und Lehrsucht sich auch selbständig Geltung verschafften, in der poetischen Thätigkeit einen großen Einfluß erlangten, daß mit einem Wort auch beschreibende und Lehrgedichte bearbeitet wurden; aber erstaunen muß man doch über die große Menge derselben, die das 16. Jahrhundert überschwemmten. Da sie ein Produkt der Gelehrsamkeit waren, so wurden viele derselben lateinisch verfaßt und zwar mitunter in vortrefflichen lateinischen Versen. Wir bemerken unter ihnen, um nur die vorzüglichern anzuführen, ein Lehrgedicht über die ars poetica, über das Schachspiel (scacchia ludus) und über die Seidenzucht (Bombycum) von Vida, ein Gedicht in drei Büchern über die Syphilis von Fracastoro, drei Bücher über den Gartenbau von Giuseppe Milio, ein Gedicht über die Jagd vom Kardinal Adriano, sechs Bücher über die Dressur der Jagdhunde von Pietro Angelio Bargeo, zehn Bücher Rusticorum von Marco Tullio Berrò; auch Natale Conti schrieb vier Bücher über die Jagd, und Fracastoro noch ein Gedicht über die Dressur der Jagdhunde.

Unter den italienischen Lehrgedichten, welche die andern an Zahl weit übertreffen, sind nur sehr wenige des nähern Eingehens werth. Giovanni Rucellai, den wir schon in seinem Trauerspiel Orest als einen eifrigen Nachahmer der Alten kennen gelernt haben, nahm sich ein Stück aus dem vierten Buch von Virgils Georgica zum Muster, und schrieb ein Gedicht über die Bienenzucht, le Api, in reimlosen Versen. Doch ist er allerdings auch selbständig bei dieser Arbeit verfahren, was schon dadurch nothwendig wurde, daß er alle Erfahrungen über den Gegenstand bis zu seiner Zeit sammelte und eigne Untersuchungen, selbst mikroskopische anstellte, die er alle in Versen mittheilte. Er gibt übrigens manche geistreiche Wendungen, sehr anmuthige Schil-

derungen und Gleichniſſe, wodurch er ſein Werk intereſſant macht, wie z. B. gleich im Anfang die Entwicklung des Grundes, warum er das Gedicht in reimloſen Verſen ſchreibt, und in dem Ganzen herrſcht eine reizende Harmonie zwiſchen der einfachen, natürlichen Sprache und dem zarten idylliſchen Gegenſtand. Doch kommen zuweilen auch gar eigne Ideen (wie die über die Keuſchheit der Bienen, auf welche Rucellai gar großes Gewicht legt und wegen deren er die Bienen gar Jungfräulein und Engel nennt), übertriebne Gleichniſſe und zu umſtändliche Lehren vor. An den eingeflochtnen moraliſch-politiſchen Abhandlungen, an dem Lob der Monarchie, beſonders der geiſtlichen Monarchie und der Tugenden Clemens VII., müſſen wir auch hier ſehen, wie die gelehrte und die Hofpoeſie nahe verwandt ſind. Sehr oft läßt ſich auch der Dichter zu ſehr gehen und uns ſein Vergnügen an der Leichtigkeit des Versmachens bemerken. Wir geben als Beiſpiel die Schilderung ſeiner mikroſkopiſchen Unterſuchung:

Io già mi posi a far di questi insetti
Incision, per molti membri loro,
Che chiama Anatomia la lingua greca;
Tanta cura ebbi delle picciole Api.
E parrebbe incredibil, s'io narrassi
Alcuni lor membretti, come stanno,
Che son quasi invisibili ai nostr' occhi.
Ma s'io ti dico l'instrumento e 'l modo,
Ch'io tenni, non parrà impossibil cosa.
Dunque se vuoi saper questo tal modo,
Prendi un bel specchio lucido e scavato,
In cui la picciol forma d'un fanciullo,
Ch'uscito sia pur or dal matern' alvo,
Ti sembri nella vista un gran colosso,
Simile a quel del Sol, che stava in Rodi,
O come quel, che fabbricar già volse
Dinocrate, architetto, per scolpirne
La fortunata immagin d'Alessandro
Nel dorso del superbo monte d'Ato:
Così vedrai moltiplicar l'imago
Dal concavo reflesso del metallo,
In guisa tal che l'Ape sembra un drago,

Od altra bestia, che la Lidia mena.
Indi potrai veder, come vid' io,
L'organo dentro articolato e fuori,
La sua forma, le braccia, i piè, le mani,
La schiena, le pennute e gemmate ale,
Il niffolo o proboscide, come hanno
Gli Indi elefanti, onde con esso finge
Sul rugiadoso verde e prende i figli.

Die meiſten didaktiſchen Gedichte haben das Schickſal, daß, da die Poeſie gleich in der Anlage nur untergeordnetes Mittel der Einkleidung iſt, die darin enthaltenen Lehren aber ſehr veralten, die Poeſie dann als eine leere Form daſteht.

Der berühmteſte unter den didaktiſchen Dichtern Italiens iſt Luigi Alamanni, den wir ſchon als Epiker, Tragödien- und Komödiendichter, Lyriker und Elegiker kennen gelernt haben. Sein Hauptwerk iſt das über den Landbau, Dell' Agricoltura, und zwar iſt es eins der am meiſten gelobten und am wenigſten geleſenen Bücher. Man muß auch geſtehen, daß 5400 Verſe, immer im niedern idylliſchen Flug und meiſtens im Lehrton gehalten, eine etwas ſtarke Zumuthung ſind. Das Beſte iſt hier wieder die Form, die äußerſt correcte und elegante Sprache, aber die Gelehrſamkeit tritt oft der Poeſie in den Weg, obgleich hier weniger als in den Tragödien und Komödien. Die ganze Theorie der Landwirthſchaft iſt ſehr ſyſtematiſch in 6 Büchern dargeſtellt und zuweilen der Poeſie wegen durch eine mythologiſche oder politiſche Epiſode unterbrochen. Es genügt hier, die Gegenſtände der Lehre kurz aufzuzählen. Zuerſt kommen Vorſchriften über die Wahl der Jahreszeiten, der Witterung, des Windes, der Wärme zu jeder Beſchäftigung, über die Art zu pflügen, zu ſäen, die Wieſen zu wäſſern, den Weinſtock und die Bäume zu beſchneiden, die verſchiednen Sorten Getreide und Gemüſe. Dann folgen die Beſchäftigungen des Sommers, das Heumachen, die Ernte, die Behandlung des Weinſtocks, Lehren über die Hausthiere und Viehzucht, beſonders über das Pferd; dann die Weinleſe und die Feſte dabei, die verſchiednen Arten Wein zu machen, die Zucht der andern Obſtbäume; dann die Beſchäftigungen im Winter, die Sorge für das Vieh, die Bienenzucht, die Einzäunung und Sicherung des Gutes gegen ſchlimme Nachbarn, die

Regeln über die beste Lage der Felder und des Hauses, die Wahl der Diener vom Verwalter bis zum Hirten, über Hausarbeiten bei schlechtem Wetter; dann folgt die Lehre vom Gartenbau, von den Erzeugnissen verschiedner Klimate, von den nothwendigen Eigenschaften und Kenntnissen eines guten Gärtners, und Regeln für Pflanzung und Behandlung der Blumen; den Schluß macht ein landwirthschaftlicher Kalender, worin die guten und schlimmen Tage, die Einflüsse der Gestirne verzeichnet sind. Die Episoden verrathen theils sehr stark Alamanni's gelehrte Studien über die Alten, theils sind sie seine gewöhnlichen politischen Klagen über das verlorne Italien oder Lobeserhebungen auf Franz I. von Frankreich, der ihn in seinem Exil aufgenommen hat.

Es lohnt nicht die Mühe, näher in diese zahlreichen wissenschaftlichen Gedichte einzugehen, und wir wollen für die Liebhaber dieser Gattung, welche übrigens bei Ginguené und den italienischen Literatoren nähere Nachweisungen finden, nur die vornehmsten angeben. Baldi schrieb eine Nautica, worin er sehr umständlich in vier Büchern die verschiednen zu einem Schiff tauglichen Holzarten, dann die Kunst, ein Schiff zu bauen, es auf dem Meer sowol bei ruhigem als auch bei stürmischem Wetter zu lenken, die dem Steuermann nöthigen Kenntnisse und die vorzüglichsten Handelsküsten beschrieb. Francesco Berlingheri verfaßte eine Geographia in terza rima in sechs Büchern, Muzio eine Arte poetica, Aleff. Teffauro eine Sereide oder ein Lehrbuch über die Seidenzucht. Paolo del Roffo brachte die Physik des Aristoteles in Verse, Tanfillo legte in seinem Gedicht Balia den vornehmen Damen ans Herz ihre Kinder selbst zu säugen; Bernardo Giambullari beschrieb in seinem Sonaglio delle Donne die Beschwerden des Ehestands, Fiordiano gab eine gereimte Naturgeschichte aller Fische, Duchi lehrte das Schachspiel und Valvasone die Jagd. Es wäre leicht noch dreißig Lehrgedichte aus dem 16. Jahrhundert aufzuzählen.

Hier bricht der Faden einer eigentlichen Geschichte der Entwicklung der italienischen Poesie ab. Man könnte ihn allenfalls

noch bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts fortspinnen, allein wir würden dabei keine Entwicklung, sondern ein allmäliges Absterben der poetischen Kräfte, eine Fortsetzung aller der traurigen und hemmenden Erscheinungen beobachten, die sich schon in dem klassischen 16. Jahrhundert bemerklich gemacht haben. Das Epos in allen seinen Arten, der romantischen und heroischen, ward noch fortwährend bearbeitet, obgleich die Zeit längst vorüber war, und dies läßt sich nicht anders erklären als dadurch, daß der Geist in Italien durch den neuen Sieg der Hierarchie über die reformatorischen Bestrebungen noch für lange Zeit auf das 14. und 15. Jahrhundert festgebannt war. Man fügte auch das komische Epos hinzu, indem man die feine Ironie des Frühern ins Burleske herabzog. Das Trauerspiel blieb in den Händen der Gelehrten eine matte Nachahmung, die Komödie ward immer mehr dem Volk gerecht und dadurch gemein, aber sie allein konnte auch nur so den Kampf mit der Oper aushalten, die von nun an in den italienischen Theatern herrschte. Die Lyrik, d. h. die Sonettenschreiberei trat entweder ganz in den Dienst der Hierarchie, oder sie wand sich, wie in ihrer frühern Schwäche zwischen den petrarchischen, idyllischen und elegischen Empfindungen hin. Ueberall aber blickte die Gelehrsamkeit durch oder herrschte vor, da die Wissenschaften in dieser Zeit ganz bedeutende Fortschritte machten.

Während dieser Periode der Erschöpfung hatten die Italiener andern Völkern ihre früher gewonnenen Schätze mitgetheilt und diese mächtig angeregt. Im Anfang des 18. Jahrhunderts geschah eine Rückwirkung, welche eine ganz neue Zeit für die Geschichte der italienischen Poesie vorbereitete. Diese Vorbereitungsepoche, die sich durch eine heftige Opposition gegen alles Veraltete und Hemmende ankündigte, ist noch nicht vorüber, noch immer dauern die Kämpfe in der Politik, Kirche und Poesie fort, und es läßt sich nach der Erscheinung am Ende des 16. Jahrhunderts noch nicht einmal vermuthen, welches Princip siegen wird. Dieses Durcheinanderwogen alter und neuer Zeit, dunkler hierarchischer und heller wissenschaftlicher Elemente, das sich in der Poesie auf so mannigfaltige Art zu erkennen gibt, läßt sich wol in einem besondern Gemälde zusammenfassen, und ich würde mich später gerne dieser Arbeit unterziehen, wenn ich

erst die Gewißheit hätte, durch dieses Buch auch nur etwas genützt zu haben. Aber an die eigentliche Geschichte der italienischen Poesie, welche die ältern Perioden derselben als ein abgeschlossenes charaktervolles Ganze im Zusammenhang gibt, läßt sich dieses Gemälde nicht wohl anschließen, weil sonst ein ganz unharmonisches Werk herauskäme. Keine Richtung, die die neuere Zeit eingeschlagen hat, ist vollendet, ja auch nur zur Stetigkeit gekommen, viele lassen sich noch kaum andeuten, und die Einflüsse der Zeit und der Völker wirken in beständig erneutem Wechsel. Manche Erscheinung halten wir jetzt für bedeutend und müssen sie breit besprechen, die in späterer Zeit, wann diese neuere Periode abgeschlossen ist und geschichtlich behandelt werden kann, in dem allgemeinen Gang der Entwicklung keine Spur zurückgelassen, keinen Einfluß gezeigt hat. Ich breche daher hier ab, um mich auf ein Gemälde der neusten Poesie, wenn ein solches je eine Aufgabe für meine Kräfte wird, erst würdig vorzubereiten.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

9563 2 vol. LI.H.
R.974 g
Author Ruth, Emil
Title Geschichte der italienischen Poesie.2 vol.inl

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU